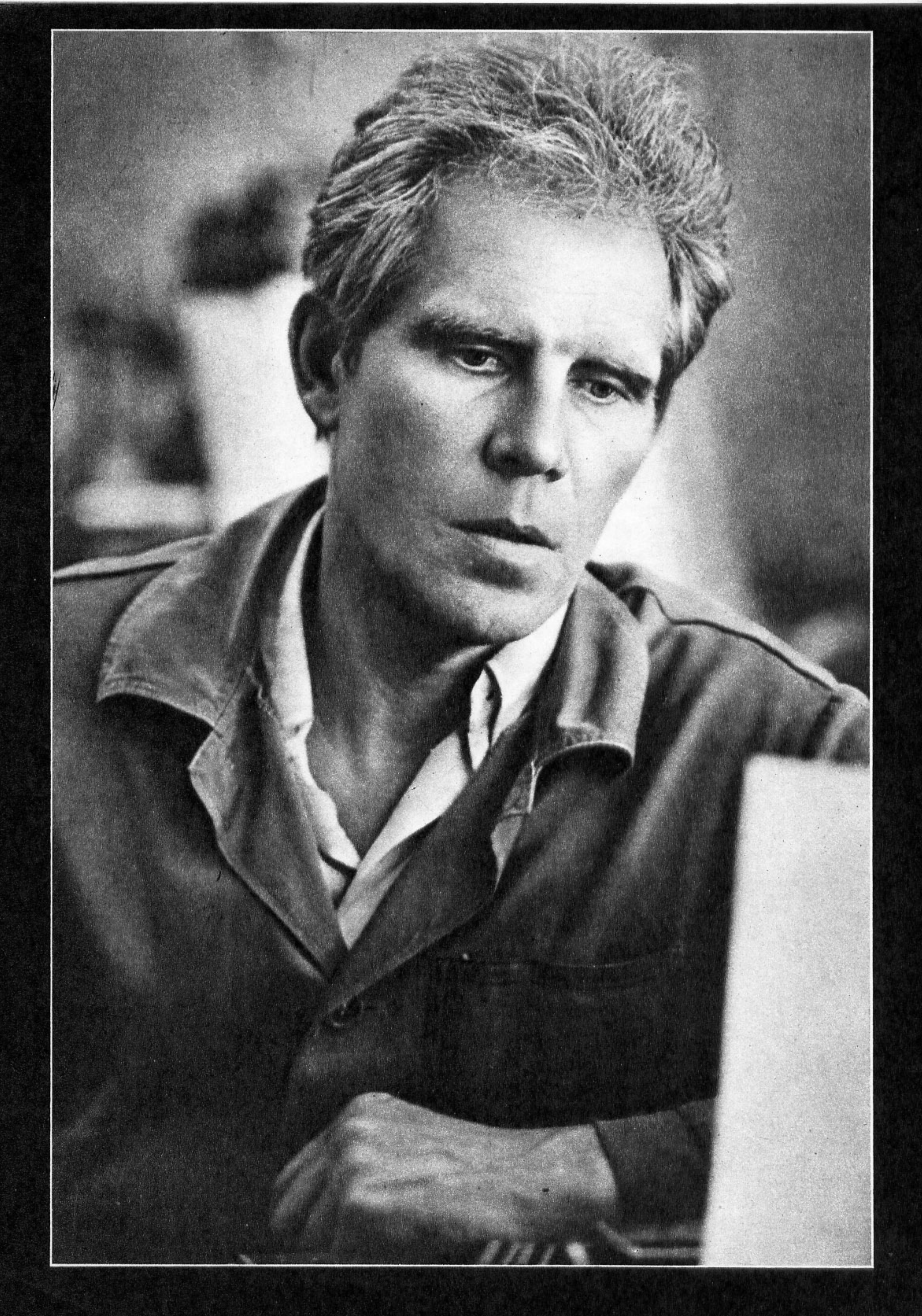
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 85 10

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





Миг творчества



ВЛАДИМИР НЕЗНАМОВ КАЖДЫЙ ДЕНЬ — ПОИСК

◀ **БОРИС КАВАШКИН, ВАЛЕНТИН КУЗЬМИН**
ДЕПУТАТ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР, ШЛИФОВЩИК ВИКТОР ПУШКАРЕВ

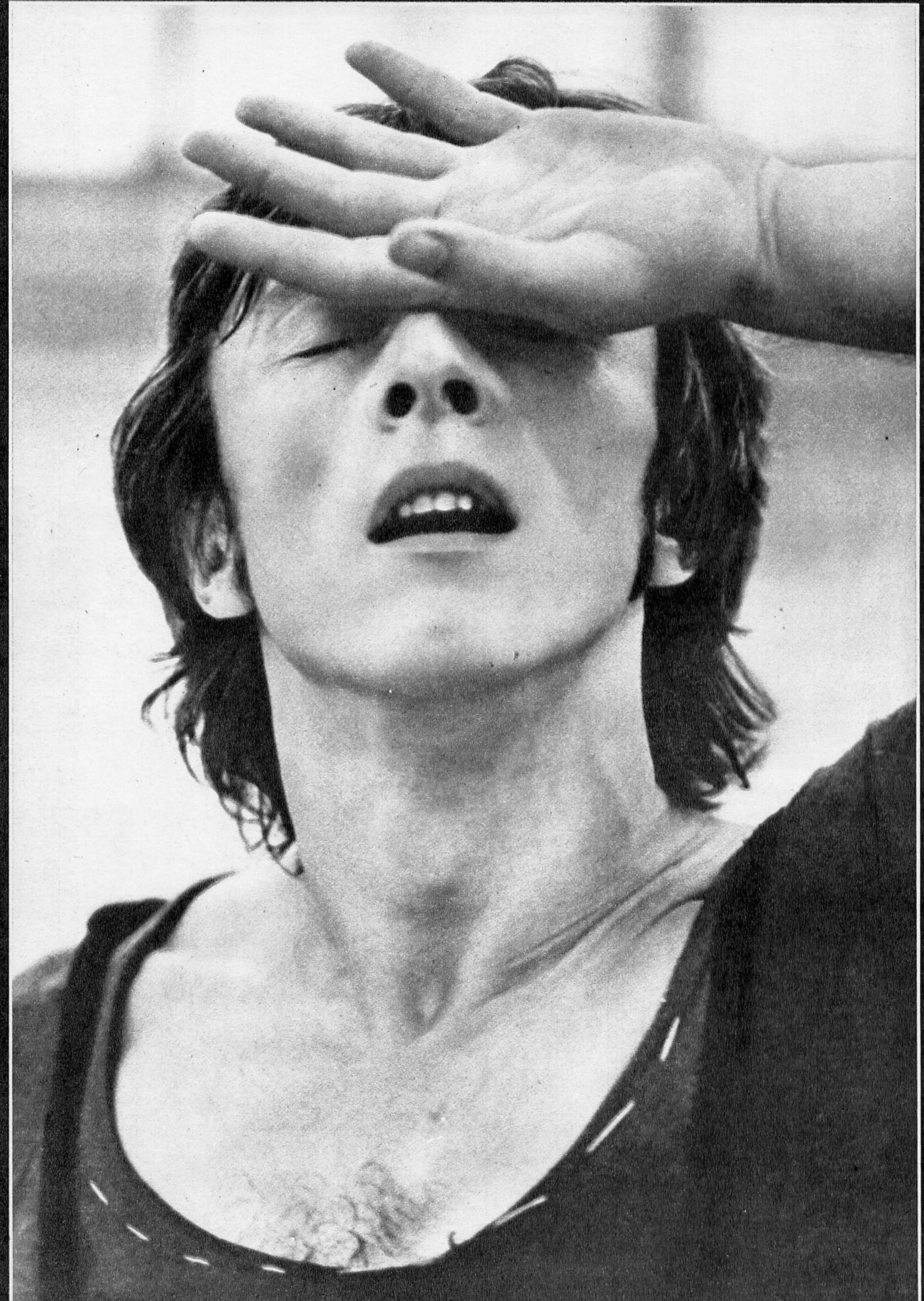
Творчество... Это слово мы произносим не просто уважительно, но всегда с оттенком благоговения — ведь понятие, которое в нем заключено,— одно из высших в ряду человеческих ценностей. Жизнь, любовь, труд, творчество... Удивительно тесно связаны одна с другой эти ценности. Труд не может быть радостным, если в него не вложена часть души, то высшее вдохновение, что мы называем творчеством. А само творчество немыслимо без труда, ибо для того чтобы овеществиться, проявиться в конкретном результате, творчество должно пройти через работу, через трудовой процесс.

Именно это взаимодействие вдохновения и труда отражено в фотографиях, представленных на нашем «Выставочном стенде». Каждая из них — миг творчества, то самое мгновение, которое надо было остановить и увековечить, чтобы тысячи людей увидели его и обогатили свою душу пониманием прекрасного.

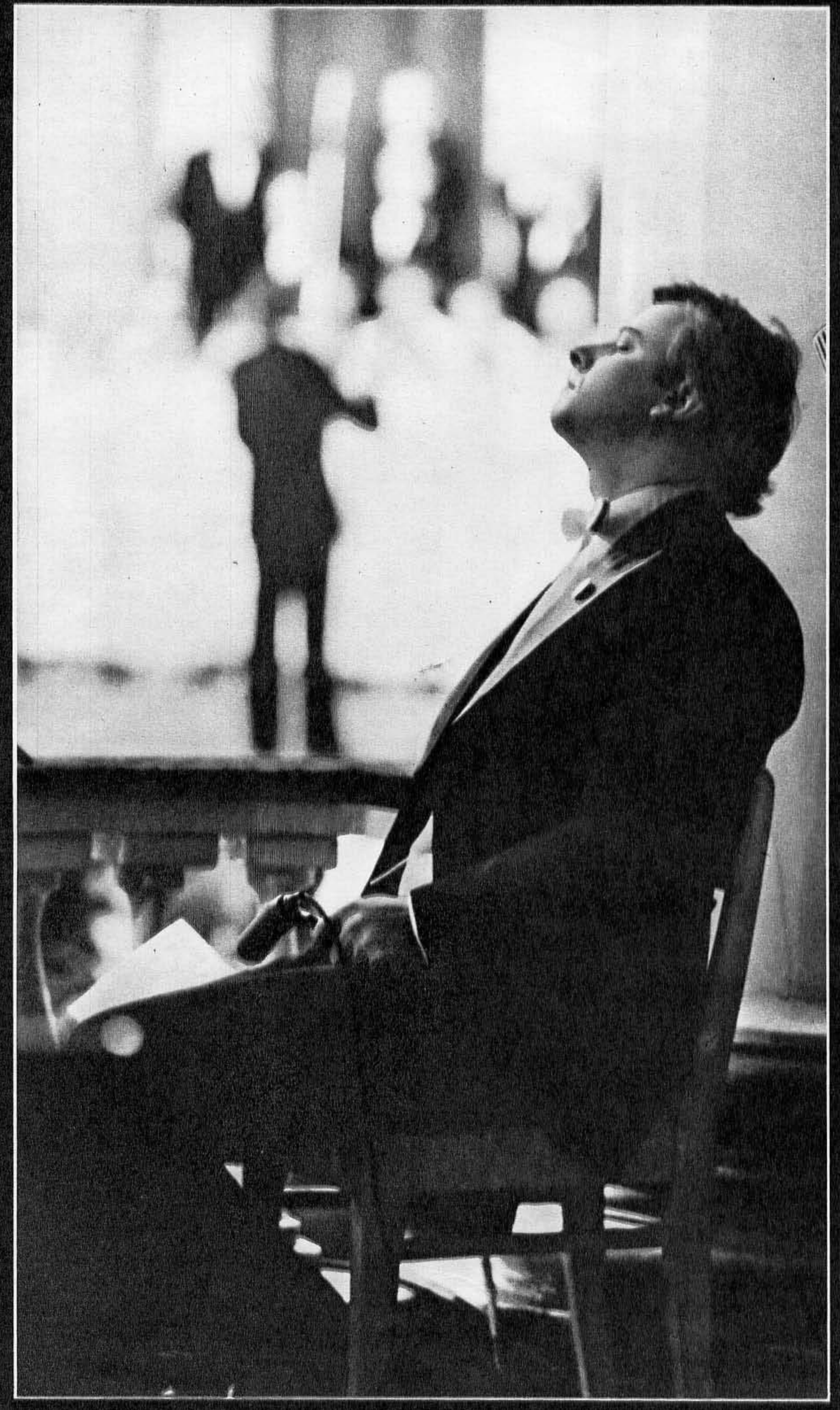
Работа наша может быть и предварительно продуманной, и озаренной вдохновенной мыслью, рождающей нечто новое, может быть, доселе невиданное. И если мы видим лицо рабочего, депутата Верховного Совета СССР Виктора Пушкарева, одухотворенное мыслью, интеллектом, мы понимаем — это человек творческий. Нам открывается его внутренний мир, богатый душевными силами, мир современного рабочего, государственного человека, создающего то, что мы называем основой нашего благосостояния — материальные ценности.

Но разве не материальны научные изыскания, человеческое здоровье, произведения искусства, наконец? Разве увиденный балетный спектакль или прослушанный концерт не вызывают в нас прилива собственных творческих сил, которым суждено преобразить нас самих, помочь нам, в свою очередь, создать что-то новое, невиданное, высокое по совершенству исполнения.

Одна из самых главных и самых сложных задач фотографа-публициста, фотографа-художника и есть отображение творчества людей самых разных — от рабочего до артиста, от земледельца до астронома. И только проникнув в духовный мир людей, на которых направлен внимательный взгляд его объектива, фотограф, если он сам является творцом, сможет остановить именно те мгновения, которые мы вправе назвать — миг творчества.



ЮРИЙ БЕЛИНСКИЙ РОЖДАЕТСЯ ПРЕКРАСНОЕ...



ЮРИЙ БЕЛИНСКИЙ СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ



ПЕТР НОСОВ ДОБРЫЕ РУКИ МЕДИЦИНЫ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ОКТЯБРЬ 1985

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 04048
сдано в набор 31.07.85 г.
подп. в печать 10.09.85 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 2377
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

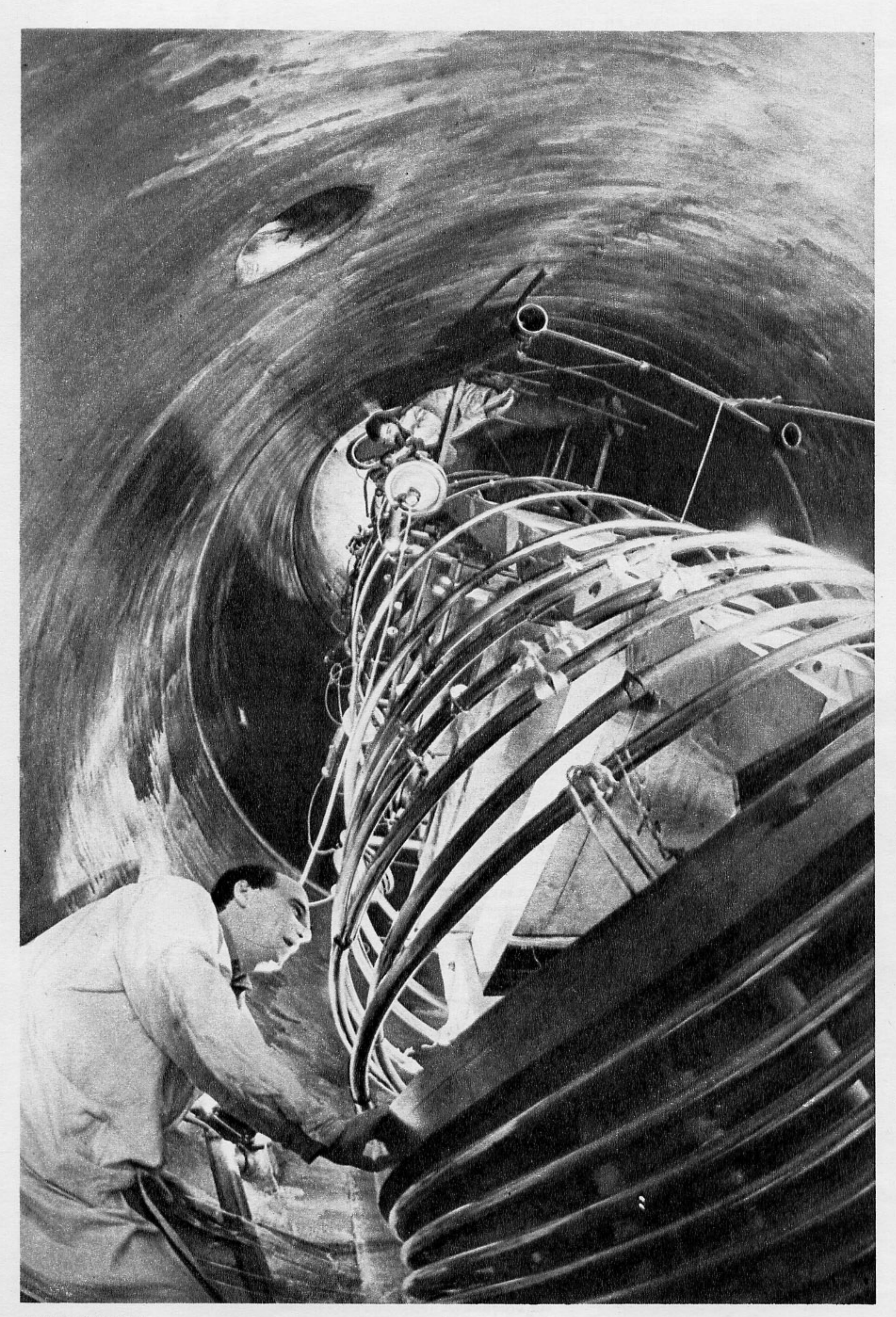
НА ОБЛОЖКЕ:

ВАЛЕРИЙ ЗУФАРОВ
(МОСКВА)
ДВЕНАДЦАТЫЙ ВСЕМИРНЫЙ...



АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВ
(МОСКВА)
ЗА МИР И ДРУЖБУ!

Олег Куприн **Искать красоту**



АНАТОЛИЙ ХРУПОВ
ЭНЕРГЕТИКА БУДУЩЕГО (ИЗ ОЧЕРКА)

Посмотрите на фотографии фотокорреспондента журнала «Советский Союз» Анатолия Хрупова, помещенные на этих страницах. Красиво? Мне кажется, что да. Надеюсь, читатели со мной согласятся, хотя думаю — большинство из тех, кто возьмет в руки этот номер журнала, не имеет представления, что тут конкретно запечатлено, что внутри у этих сложных машин и приборов и для чего они предназначены. Я принадлежу к большинству. Однако повторяю: красиво.

Задумаемся, какое емкое и неожиданное это слово. Сколько раз звучало оно в приложении к предметам и явлениям, никакого, казалось бы, отношения к эстетике не имевшим. Сварщики говорили: красивый шов. От земледельцев я слышал: красивая борозда. Ученые настаивали: красивый опыт. Лично я ничего необычного в том шве, той борозде и тем более в опыте не замечал. И не мог заметить. Я не был профессиональным сварщиком и земледельцем и не видел красоты, которая была очевидна специалистам. Не помню, какими судьбами попал я лет тридцать назад в Политехнический музей на лекцию известнейшего в то время английского физика Поля Дирака. Лекция называлась «Электроны и вакуум». Все, что непосредственно касается электронов и вакуума, я начисто забыл, поскольку не все понял. Зато рассуждения физика-теоретика о «математической красоте» и «чувстве математического изящества» вспоминались многократно.

Когда я назвал слово «красота» неожиданным, тут же вспомнил рассуждения Поля Дирака. Они имеют прямое отношение к теме моих сегодняшних заметок: фотография и научно-технический прогресс, а точнее, эстетическое освоение научно-технического прогресса средствами фотографии.

Наверняка, не один фотомастер ломал голову над тем, как бы поинтереснее показать современную науку и технику, борьбу за экономию и бережливость. Теперь этим делом («ломать голову») придется заниматься гораздо чаще. Ускорение социально-экономического развития нашей страны возможно только на базе научно-технического прогресса. Иного пути нет.

И, естественно, фотография не может остаться в стороне от самой актуальной проблемы жизни, но как решить ее, если, например, известно, что катализатором обновления стано-

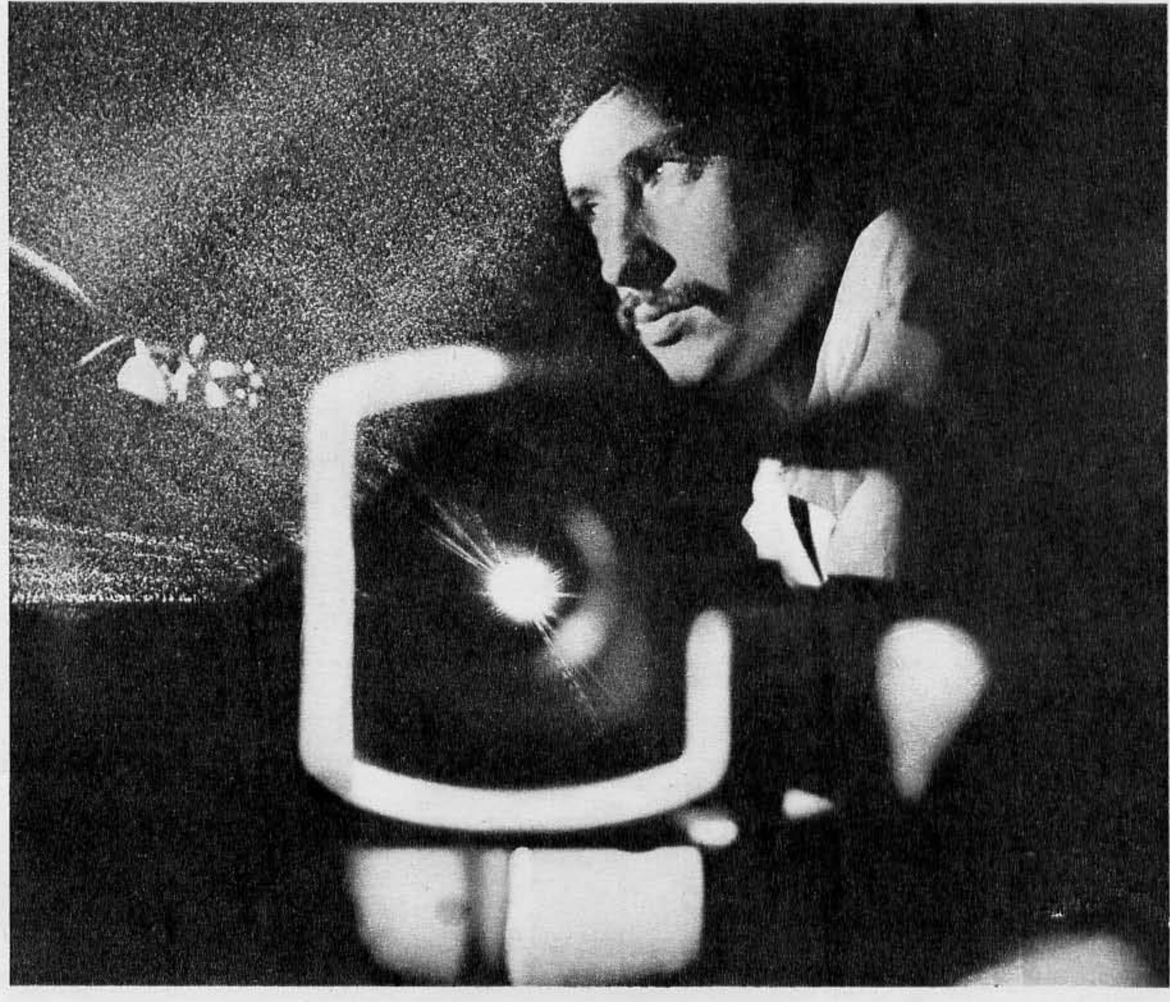
вятся в первую очередь микроэлектроника, вычислительная техника, приборостроение, вся индустрия информатики? То есть объекты, прямо скажем, не слишком фотогеничные. Впрочем, так ли уж нефотогеничные? Давайте вернемся к неожиданному и неисчерпаемому понятию — красота.

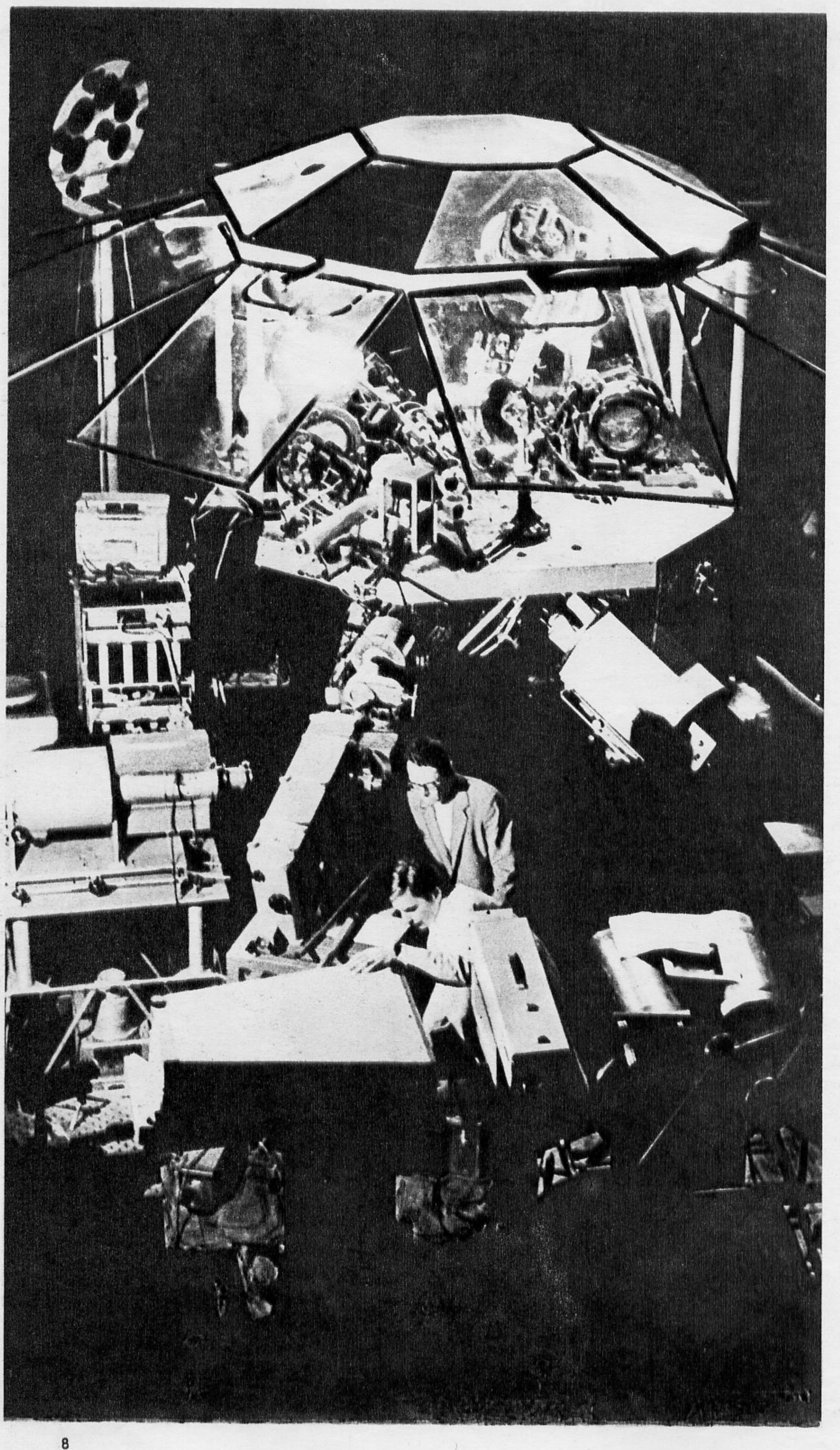
Совершенство в любой своей ипостаси прекрасно. В области науки и техники, так же, как в любой иной, совершенное красиво. Говорю это к тому, что совершенное создание человеческого разума непременно должно нести в себе красоту, которую фотограф обязан увидеть, почувствовать, угадать, наконец. И любое подобное фотографическое открытие будет иметь в наши дни еще и важное социальное значение, поскольку послужит повышению общественного признания научного и инженерного труда, поможет миллионам людей эстетически освоить такую незнакомую пока для многих сферу жизни, как научно-технический прогресс. Фотографии, помещенные на этих страницах, такую функцию, мне кажется, выполняют.

Итак, давайте искать красоту!

Можно было бы на том и остановиться, если бы не одно обстоятельство. Во всех наших размышлениях — что и как отражать средствами фотографии, что может стать объектом съемки — пока отсутствует тот, без кого все объекты представляют собой не более чем научно-технические натюрморты — отсутствует человек. Натюрморт сам по себе — жанр хороший, если изображает такие предметы и так, что может воспитать определенное человеческое чувство, говоря словами К. Маркса — человечность чувств. То есть, если предмет становится для человека общественным предметом, «очеловеченной природой».

Все это так, но пока, повторим, во многих случаях остается в полном смысле слова за кадром главный герой технического прогресса. Его нынешний труд не отличается ни внешней динамикой, ни явно выраженным напряжением, но остается трудом, где есть и динамика, и напряжение, приобретшие совершенно иные качества. Как передать их изобразительными средствами сейчас, не говоря уже о не столь далеком времени массовой интеллектуализации человеческой деятельности? Как перевести на язык фотографии красоту науч-





ного и инженерного творчества?
Едва ли кто-либо сегодня исчерпывающе ответит на эти вопросы. Но ответить на них необходимо, потому что задает эти вопросы самый строгий экзаменатор, которого не обманешь и не перехитришь — жизнь.
Зрителя не волнуют застывшие фигуры у компьютеров и пультов управления. Эти фигуры часто кажутся лишь самой простой деталью сложного, таинственного и красивого научно-технического интерьера, они подавляются этим умным, но бездуховным окружением. Подавляются на фотографии. Но в жизни-то этого нет. В жизни научно-технический прогресс творят люди и именно человеческий фактор является решающим фактором всех перемен. Как разглядеть это через видоискатель?
Сложно? Очень сложно! Какие тут можно найти решения? Ответ ясен, но, увы, не конкретен: решения только новаторские. Ситуация для наших дней самая типичная. Так в фотоискусстве и фотожурналистике преломляются те масштабные задачи, которые стоят сегодня перед всей страной. Задачи в высшей степени творческие. Мы уже вступили в трудный период всеобщей психологической перестройки. Ускорение социально-экономического развития страны невозможно без крутого перелома в умах и настроениях. На собрании актива Ленинградской партийной организации М. С. Горбачев говорил: «Видимо, всем нам надо перестраиваться, всем... Всем надо осваивать новые подходы и понять, что другого пути у нас нет».
Ускорение социально-экономического развития страны требует перемен в любой сфере нашей жизни. Было бы удивительно, если бы всеобщее обновление не захватило в свою орбиту такой оперативный вид творческой деятельности, как фотография. А самые важные и самые сложные проблемы фотоискусства и фотожурналистики вполне закономерно связаны сегодня с главной движущей силой перемен — с научно-техническим прогрессом. У нас есть мастера, обладающие способностями и талантами для решения новых задач. Можно не сомневаться: самые трудные проблемы современной фотографии будут решены. Такова диалектика жизни. Однако оптимизм никого не освобождает от работы, от поиска, от мук творчества. Время торопит.

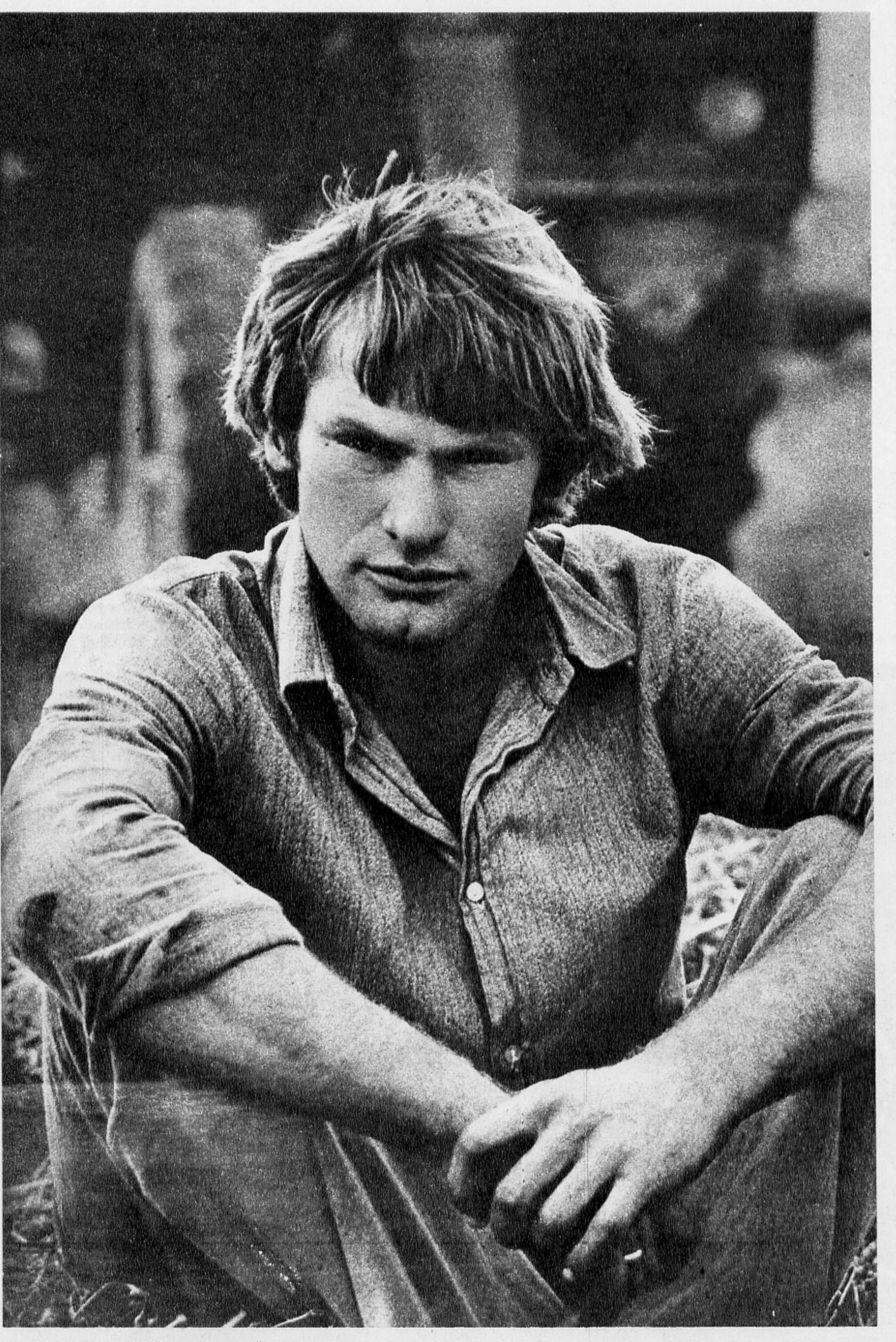
Расширяя творческий диапазон...

Еще лет десять назад ни одному бильдредактору центральных газет, как бы остро ни нуждалось его издание в снимках на сельскую тему, не пришло бы в голову обратиться за помощью к репортерам из «Сельской жизни». Дело в том, что фотографии на ее страницах были сухи, технологичны. Они не отражали образно жизнь современного села, а лишь иллюстрировали те или иные приемы, методы, применяемые в земледелии и животноводстве.
Сегодня многое изменилось. «Личный состав» отдела иллюстраций пополнился молодыми, способными репортерами, прошедшими хорошую школу газетной работы. Они значительно раздвинули тематические рамки фотопубликаций, «утеплили», очеловечили снимки. Поднялся общий фотографический уровень газеты, и на ее полосах стали появляться даже работы ведущих наших фотохудожников-«деревенщиков», таких, например, как Р. Ракаускас или Б. Михалевкин, расширился жанровый диапазон — публикуются фотографии в сочетании с развернутыми текстами, со стихами, сквозные тематические репортажи.
Но, конечно, наряду с удачными материалами порой выходят еще на полосы снимки серые, маловыразительные. Поэтому вопрос повышения качества иллюстраций с повестки дня не снят. Сохранилась, естественно, и специфика требований, предъявляемых к работе репортера именно «Сельской жизни». С этих проблем мы и начали разговор с заведующим отделом оформления и выпуска газеты Иваном Кожуховым.
Корр.: — Удовлетворяет ли вас сегодня фотографический уровень газеты и в чем вы видите специфику работы репортеров «Сельской жизни»?



А. ОДНОКОЛКИН БЕЛОЕ ЗОЛОТО УЗБЕКИСТАНА

А. ОДНОКОЛКИН ЧЕСТЬ ПО ТРУДУ



Ю. ДЬЯКОНОВ ТРАКТОРИСТ ВАСИЛИЙ ГЛУЩЕНКО

И. Кожухов: — Когда журналист полностью удовлетворен своей газетой, тем, что делает сам, ему, на мой взгляд, время уходить...
А если серьезно, давайте обратимся к арифметике. Казалось бы, что стоит найти пяток хороших снимков для номера? Но если умножить эту цифру на 300 (а как раз столько номеров ежедневной газеты выходит за год), получим тысячу пятьсот снимков. Поэтому не надо каждый день ждать от репортера шедевров.
А вот опускаться ниже уже достигнутого газетой уровня профессионал не должен. Говоря о специфике «Сельской жизни», многие подразумевают тематическую ограниченность. Я же считаю, что тематика, скажем, «Учительской газеты» или «Строительной газеты» значительно уже. Степень творческой свободы репортера, снимающего на селе, зависит прежде всего от широты его взгляда на современную деревню, на процессы социальной и психологической перестройки.
Есть в нашей работе и свои особенности. Выходящую девятимиллионным тиражом «Сельскую жизнь» читает ежедневно 27—30 миллионов людей, абсолютное большинство которых — сельские жители. И снимки должны быть им интересны, нести полезную информацию. Красивой, но тысячу раз виденной графикой «разлинованного» пахотой или уборкой поля читателей не удивишь. А вот если на высоком изобразительном уровне снимок расскажет о новом агротехническом приеме, даст представление о культуре земледелия какого-то конкретного хозяйства — это наша фотография.
Корр.: — Листая подшивку газеты, обращаешь внимание, что при всем разнообразии сюжетов еще мало публикуется снимков, запечатлевших людей непосредственно в работе. Чем это объяснить?
И. К.: — Действительно, отразить процесс сельского труда, показать человека в деле, сегодня, пожалуй, самое сложное для фотожурналистов. Научно-технический прогресс, облегчая работу земледельцев и животноводов, усложняет задачу фотографов. Как фотогеничны были широкие, плавные взмахи косы-литовки, мускулистые руки, вонзающие плуг в землю, могучие кузнецы у наковальни... Теперь пахари и сеятели надежно спрятаны за стеклами кабин мощных машин, корм животным раздают автоматы, и даже совещания руководители хозяйств нередко ведут «заочно» — по селектору.

А. ОДНОКОЛКИН ВЕСЕННЕЕ ПОЛЕ

Ю. ДЬЯКОНОВ С ПОКОСА

В. ЛАРИН АСТРАХАНСКИЕ РЫБАКИ

А. ОДНОКОЛКИН У ДОЯРОК — ПЕРЕРЫВ

А. ОДНОКОЛКИН СВЯЗЬ ДЕРЖИТ ДИСПЕТЧЕР

Поэтому появляется столько кадров «человек на фоне машины», поэтому репортеры часто стремятся снимать своих героев не в момент работы, а до и после нее или в короткие минуты отдыха. И все же трудовое напряжение, ритм страды можно и нужно отражать — через лица, эмоции, психологическое состояние людей...

Корр.: — Нередко даже признанные специалисты сельской темы жалуются, что сам материал съемки ведет к стереотипным сюжетам, к рождению репортажей-близнецов. И в самом деле: земля — везде земля, сельхозтехника — с одних заводов...

И. К.: — Видимо, путь ухода от штампов — один: в каждой командировке, в каждом хозяйстве искать не общее, стандартное, а единичное, характерное именно для данного места, данного коллектива. Найти такое своеобразие, в общем, можно всегда — в пейзаже, в деталях быта и, главное, в людях. Они-то — индивидуальности, а потому любой привычный сюжет способны наполнить новым смыслом.

У репортеров нашей газеты есть общая черта — преданность сельской теме, но есть, к счастью, у каждого и свое видение этой многогранной темы. Анатолий Одноколкин — самый опытный и самый работоспособный. Контактность, режиссерские данные позволяют ему мастерски снимать групповые портреты. Особое внимание уделяет Анатолий фону своих снимков. Его композиции, как правило, многоплановы, насыщены деталями. Леонид Белушкин тяготеет к жанровому портрету. Его пристрастие — единичные, сюжетно завершенные снимки. Юрий Дьяконов, напротив, любит работать над большими многокадровыми темами. Часто придумывает и разрабатывает их самостоятельно. Для его творчества характерно сочетание общего лирического настроения репортажа с жестким, композиционно четким рисунком отдельных кадров. Виктор Ларин еще в начале пути, только входит во вкус сельской темы. Но его мобильность, журналистская оперативность позволяют надеяться, что и он вскоре станет крепким профессионалом.

Корр.: — Остается пожелать фотожурналистам «Сельской жизни» успешно штурмовать новые высоты трудной и очень важной сегодня сельской темы.

Вел интервью
Н. ПАРЛАШКЕВИЧ



Анри Вартанов **Эстетика фотографии**

Кандидат искусствоведения

6. ПЛАН

Ракурс, как мы установили в прошлой беседе, в итоге, есть точка зрения на объект съемки под определенным углом. Взгляд сверху или снизу, чуть сбоку — все это меняет трактовку событий и явлений, находящихся перед объективом, придает фотографическому «высказыванию» определенную интонацию.
Но точка зрения не ограничивается переменой угла взгляда на предмет. Она включает в себя и такое важное качество, как расстояние до снимаемого объекта. Пользуясь кинематографической терминологией, увидеть окружающее можно общим, средним или крупным планом (то есть издалека, в определенном приближении или совсем близко).
Кинотеория всегда придавала плану (или как его еще называют «меняющейся дистанции») большое значение. Ведь фильм состоит из сотен отдельных кадров-планов. От использованной в них дистанции в значительной степени зависит раскрытие смысла произведения, его стилистика. По мнению известного кинотеоретика Белы Балаша, меняющаяся дистанция вместе с ракурсом и монтажом составляет ту «триаду», из которой складывается понятие языка кино.
В фотографии, в отличие от кино, нет постоянной смены планов — удаления и приближения к объекту съемки. Такое можно наблюдать разве что в фотосеквенциях. Да и те, если вспомнить, традиции, сложившиеся еще в пору экспериментов Э. Мейбриджа, в основном фиксировали изменения фаз движения, сохраняя расстояние до объекта практически неизменным.
В фотографии изображение неподвижно, и это сближает ее больше с живописью. Однако в изобразительном искусстве уже в далеком прошлом художники осознали немалые выразительные возможности, заключенные в дистанции, с которой была увидена открывающаяся взору зрителя картина. Даже в тех случаях, когда церковные догматы требовали, чтобы тот или иной святой был непременно изображен на переднем плане, художники находили возможность избежать монотонной плоскостности в построении картины, показывая на заднем плане фрагменты пейзажа, строений и т. д.
С другой стороны, даже следуя правилам, большие мастера живописи умели извлекать из них неожиданные возможности. Напомню, к примеру, «Мертвого Христа» А. Мантеньи: художник раннего итальянского Возрождения так расположил фигуру, что на переднем плане очень крупно оказались ступни ног с ранами, оставшимися от гвоздей. С помощью такого крупнопланового акцента автор фрески резко меняет смысл произведения, подчеркивая в нем человеческое начало в противовес божественному.
И в фотографии крупный план — вынесение главного (или даже всего) содержания вперед — также служит мощным смысловым акцентом. Резкое укрупнение изображения, своего рода сужение взгляда до одной какой-то детали, вырастающей таким образом до значения целого, нередко позволяет по-новому, более глубоко, нежели прежде, увидеть хорошо знакомые предметы. Когда Э. Уэстон снимал «в упор» стручок перца или половину кочана капусты, то мы с помощью такого решения кадра проникали в глубь строения растений, начинали понимать его сложную и в то же время прекрасную «архитектуру».
Иногда, конечно, резкие укрупнения кажутся неким фотографическим аттракционом, от которого еще предстоит немалый творческий путь для того, чтобы обрести конкретное и ясное содержание.
В каждодневной фотожурналистской работе фрагментирование снятого негатива нередко бывает продиктовано вовсе не желанием автора дать крупный план события: просто в кадр попадают какие-то не имеющие отношения к делу подробности, которые необходимо бывает убрать. Впрочем, не следует думать, что крупным планом показанные на снимке явления всегда выглядят значительнее (или, по крайней мере, выразительнее), нежели представленные в некотором отдалении или даже изображенные общим планом. Все зависит от характера снимаемого объекта, с одной стороны, и творческого намерения фотографа — с другой.
Чтобы подтвердить эту, чрезвычайно важную для понимания роли плана мысль, обратимся к творчеству А. Шайхета. Вот его знаменитая «Лампочка Ильича». Автор сознательно разворачивает все действие на переднем плане, помещая лампочку в самый центр композиции. Он отказывается от легкой возможности дать крестьянское жилище общим планом, показать привычные атрибуты традиционного сельского быта, чтобы новинка в доме прозвучала резким контрастом к тому, что в нем находится. Все внимание крестьян на снимке обращено на ввертываемую в патрон лампочку: она — «героиня» происходящего события, и, как положено героине, находится на переднем плане.
Совсем по-другому использует Шайхет крупный план в снимке «На съезде рабселькоров». Он снимает делегатов в зале таким образом, что на переднем плане ярким светлым пятном видны обутые в лапти ноги одного из них. Характерно, что и здесь фотограф пользуется построением, где выносит содержательную деталь на передний план. Однако, в отличие от прямого воплощения мысли в «Лампочке Ильича», тут применяется косвенный ход, рассчитанный на определенное «соавторство» зрителя. В самом деле, глядя на лапти и онучи селькора, внимательный зритель понимает масштаб социальных преобразований, происшедших в крестьянской среде: вчерашний неграмотный батрак сегодня пишет в газете о новой жизни села.
Не нужно, впрочем, думать, что А. Шайхет всякий раз воплощал свой замысел с помощью крупного плана. Он умел пользоваться и теми возможностями, которые заключены в самом общем, далевом плане. «Первые машины Горьковского автозавода» показаны длинной, вытянувшейся колонной, где нельзя разглядеть в подробностях идущие друг за другом «полуторки» и, тем более, стоящих по обочинам дороги людей. Но подробности эти и не нужны фотографу: его гораздо больше волнует бесконечная вереница автомобилей, торжественно, под знаменами шествующая по городу. И снова, как всегда у Шайхета, содержание снимка становится чрезвычайно емким и социально красноречивым. Яркий, волновавший в те дни всю страну факт — начало массового выпуска отечественных грузовиков — воплощен в выразительную, наиболее точную форму — общий план.
Надо сказать, что понятия крупного, среднего и общего плана требуют для их определения знания масштабов изображаемых объектов.

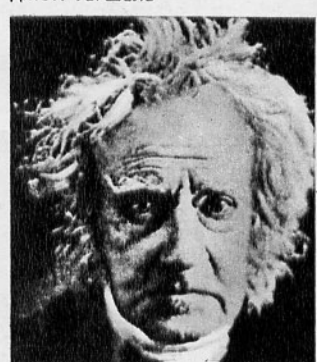

Э. УЭСТОН
СТРУЧОК ПЕРЦА


А. ШАЙХЕТ
«ЛАМПОЧКА ИЛЬИЧА»


А. ШАЙХЕТ
НА СЪЕЗДЕ РАБСЕЛЬКОРОВ


А. ШАЙХЕТ
ПЕРВЫЕ МАШИНЫ ГОРЬКОВСКОГО АВТОЗАВОДА

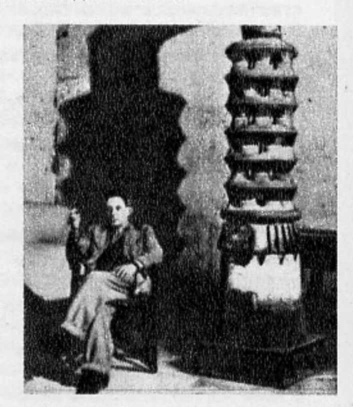
Дж. КАМЕРОН
ДЖОН ГЕРШЕЛЬ



Продолжение. Начало см.: «СФ», 1985, № 3, 4, 6, 7, 9.



Г. ПЕТРУСОВ
ПЛОТИНА ДНЕПРОГЭСА



З. БРАССАИ
ПАБЛО ПИКАССО



Р. ДУАНО
СОЛ СТЕЙНБЕРГ



А. КАРТЬЕ-БРЕССОН
КОРОНАЦИЯ ГЕОРГА VI

Г. ПЕТРУСОВ
ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ

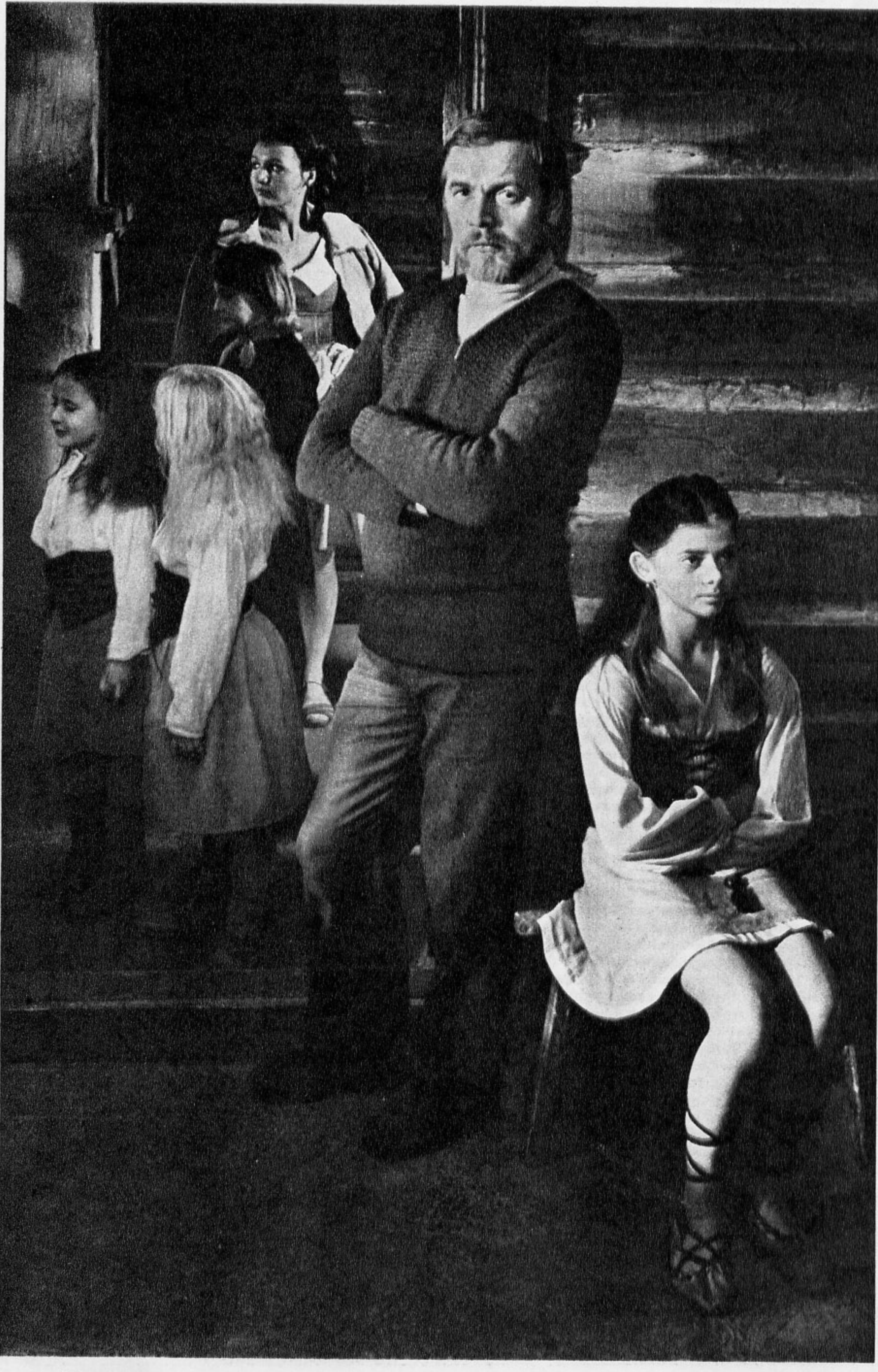


Поясню свою мысль. Снимая человека с метрового расстояния, мы получим крупноплановый портрет. Отойдя на метр-два дальше, увидим на снимке человека средним планом, на расстоянии шесть-десять метров запечатлим его на общеплановом снимке. Человеческий масштаб дает примерно такие градации планов. Но если снимать завод, фабрику, улицу города и т. д., то эти расстояния будут совсем иными.
Так, «Плотина Днепрогэса», снятая Г. Петрусовым с самолета с высоты в несколько сот метров, не умещается целиком на снимке: такое изображение, немотря на удаленность точки съемки, я воспринимаю как крупноплановый «портрет» плотины, хотя автомобили и корабли на снимке видны маленькими точками, а фигурки людей — вовсе неразличимы. Можно себе представить еще более удаленную точку зрения на этот же объект, при которой мы увидели бы Днепрогэс на среднем или общем плане.
Я говорю об относительности представлений о плане в фотографии потому, что разные жанры, имеющие дело с присущими им объектами, по-разному используют возможности, заключенные в этом выразительном средстве. Хотел бы обратить внимание на то, как эволюционировали представления о плане в старейшем фотографическом жанре — портрете. На начальном — дагерротипном — этапе эволюции фотопортрета преобладали снимки, сделанные средним планом. Их авторы стремились к тому, чтобы в композицию входил не только портретируемый в полный рост, но и разного рода аксессуары, имевшиеся в любом ателье. Затем фотохудожников стало все больше привлекать лицо человека: напомню сделанный в 1867 году замечательный портрет Джона Гершеля работы Джулии Камерон. Эта работа, в которой камера находится максимально близко к лицу портретируемого, ознаменовала новый этап развития жанра, новую ступень проникновения вглубь человека. На этом, впрочем, портретисты не остановились в своем стремлении все больше укрупнять план в процессе съемки. Морис Жильбер в 1896 году сделал портрет известного художника Анри Тулуз-Лотрека — была видна лишь часть лица живописца. Если снимок Камерон сделан крупным, то здесь был сверхкрупный план (деталь,— говоря кинематографическим термином). Движение дальше по этому пути невозможно: оно приводит фактически к расчленению лица на его составные, к потере индивидуального облика. Конечно, описанная мною «прямая» эволюции планов в портретном жанре от среднего к сверхкрупному свидетельствует не столько о стилистическом развитии, сколько о движении потенциальных возможностей, находящихся в распоряжении фотографа. Каждый автор выбирает из имеющихся в его распоряжении средств именно те, которые в наибольшей степени соответствуют его замыслу. Приведу два примера.
В 1939 году фотограф и художник З. Брассаи сделал портрет своего друга Пабло Пикассо. Фотопортретов великого живописца существует множество, но нет ни одного подобного. Брассаи усадил Пикассо в большом и неуютном помещении мастерской художника рядом с громоздкой и нелепой по форме чугунной печкой. Маленький человек, присевший на стуле подле четырехметровой махины, кажется, на первый взгляд, потерянным, каким-то очень уж незначительным. Но чем больше вглядываешься в фотопортрет, тем больше открывается в нем спокойной силы и уверенности: закинутая нога на ногу, жест руки с сигаретой, сверкающие на фоне тени от печки белки черных громадных испанских глаз. И странная, непривычная по форме печка становится вдруг ключом для понимания этого необычного, видящего мир по-своему человека. Так средний план, примененный портретистом, оказался снайперски точным средством раскрытия образа.
Робер Дуано сделал однажды портрет другого художника — знаменитого карикатуриста Сола Стейнберга, творческой манере которого присуща способность раскрывать юмор ситуаций во множестве дробных изобразительных деталей. Фотограф решил в своем портрете напомнить зрителям об этой особенности Стейнберга. С этой целью он снял художника стоящим в глубине антикварной лавки, сплошь уставленной разной фарфоровой, деревянной, металлической утварью. Применив широкоугольный объектив, Дуано намеренно увеличил расстояние между камерой и портретируемым, поместив его почти на общем плане в самую гущу четко нарисованных жестко работающей оптикой предметов. Декоративно яркий ковер утвари составляет почти все поле изображения, на котором фигурка художника читается как еще одна выразительная деталь.
Я специально подробно остановился на использовании возможностей плана в таком жанре, как портрет. В нем, как известно, господствуют определенная локальность и постоянство объекта съемки. Это позволяет рассматривать ситуацию в наибольшей «чистоте». Обычно ведь в одном снимке автор может использовать разные планы. И тут умение автора развертывать фотографическое изображение в глубину в значительной степени зависит от того, как использованы им переходы от крупного плана к среднему и от среднего — к общему.
Широко известен прием, при котором какая-то деталь, данная крупно на переднем плане, становится своего рода «кулисой», от которой идет отсчет в построении пространства. В учебниках по фотокомпозиции этот прием обычно приводится как пример грамотной съемки. Но не всегда крупноплановая деталь на переднем плане оказывается необходимой в раскрытии содержания: подчас она остается лишь красивой виньеткой фотографической формы. Исполненный смысла передний план способен не только ввести зрителя в суть происходящего, но и объяснить сюжетно-тематические связи снимка. «Обеденный перерыв» Г. Петрусова построен в двух пространственных регистрах: переднем, крупном плане, где показаны орудия труда и его результат, и дальнем, общем плане — там мы видим обедающих в поле колхозниц. Воткнутые на переднем плане грабли, связанные снопы сена объясняют и характер ситуации, и особенность героев снимка. Даже если бы не было подсказки в названии, мысль автора была бы предельно ясна в соотношении этих двух планов.
Если в этой работе использование фотографом разных планов направлено на то, чтобы обосновать одно осмысление событий, то в «Коронации Георга VI» Анри Картье-Брессона (1938 г.) первый и второй планы находятся если не в полном контрасте, то, во всяком случае, в серьезном противоречии друг с другом. Если мысленно закрыть нижнюю треть снимка, то толпа, собравшаяся поглазеть на торжество по случаю вступления на престол английского короля, покажется исполненной типично лондонской респектабельности и неподдельного интереса к происходящему. Но внизу, на переднем плане, на ворохе старых газет, устлавших мостовую, валяется спящий человек. Он одет не хуже, а, может быть, даже и лучше тех, кто сидит на парапете и стоит в толпе: темная тройка, аккуратно повязанный галстук, новые ботинки. Эта выразительная фигура сразу же снижает торжественность момента, вносит в него откровенную авторскую иронию.
Последние два примера, впрочем, свидетельствуют о том, какое большое значение имеют планы пространственного построения снимка для его смыслового и композиционного единства. Но тут уж мы вступаем в область фотографической композиции, о которой речь пойдет дальше.

(Продолжение следует)

Виктор Жук Свидетельства о жизни

Ответственный секретарь
журнала «Беларусь»

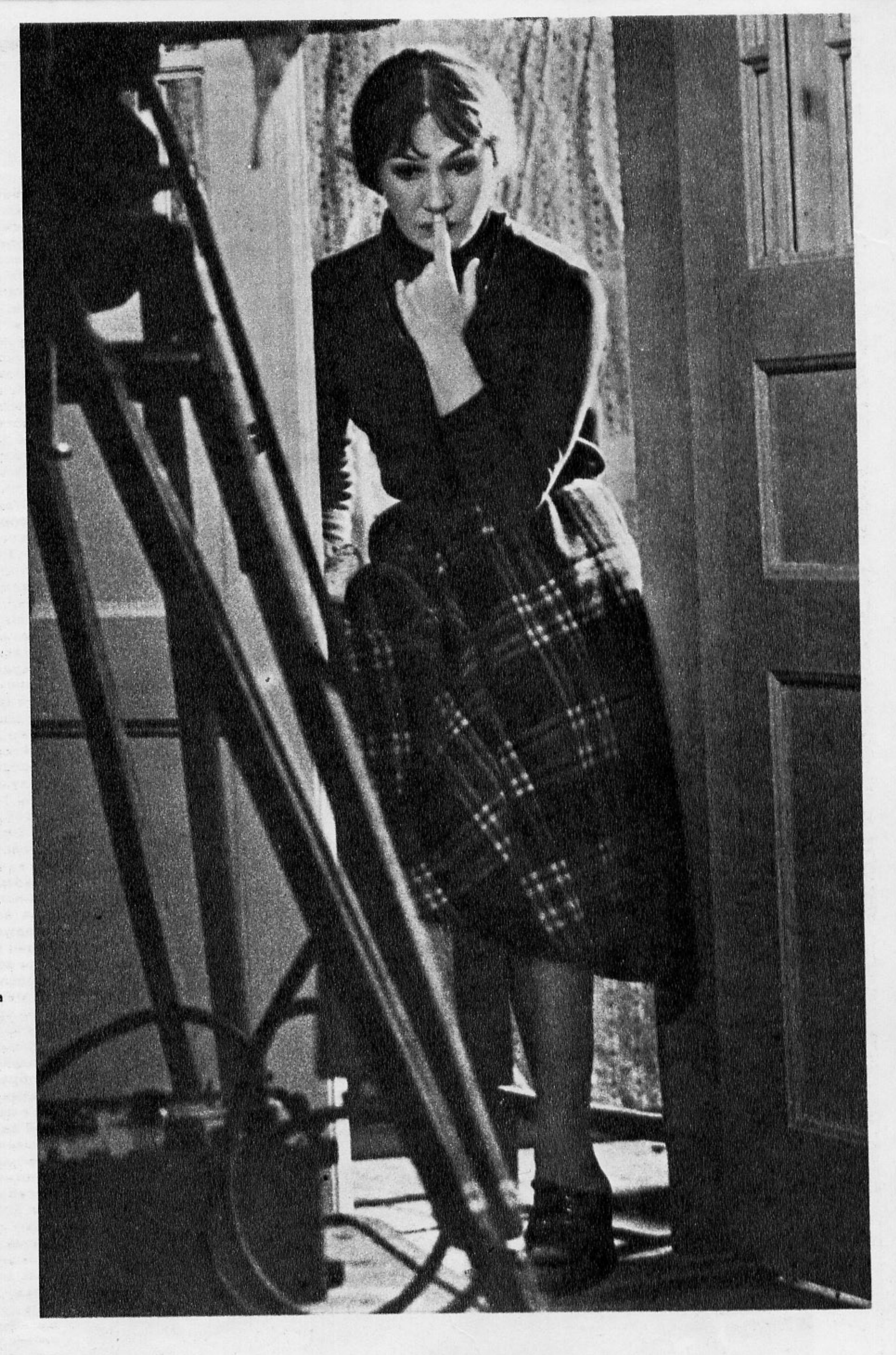


Пять лет назад в редакции фотоинформации Белорусского телеграфного агентства появилась вакансия. Среди претендентов были вполне зрелые журналисты, но взяли вчерашнего студента-физика. Снимки его, правда, уже появлялись в газетах, но выглядели еще «пробой объектива». Почему же все-таки выбрали Владимира Шубу? Кроме молодости и преданности фотографии, было и другое основание считать Владимира работником перспективным. Один из лучших фотокорреспондентов агентства побывал вместе с ним на Гомельском авторемонтном заводе и с некоторым недоумением рассказывал потом, что ветеран войны, рабочий Георгий Меркурьев отнесся к Владимиру намного внимательнее, чем к нему. В итоге и снимок у новичка получился более удачным. Владимиру не просто нравится снимать — ему необходимы люди, необходимы как интересные собеседники. И в снимке он стремится показать именно конкретного человека, а не свое представление о нем. Это сразу отметили в редакции. Рано было говорить о журналистском таланте, но уже просматривался особый дар общительности, помогающий ему «углубляться» в жизнь своего героя, добиваться его симпатии.

Среди первых заданий был репортаж о проводниках поезда. Так вот, не смог Владимир спокойно наблюдать, как девчата таскают тяжеленные тюки с бельем. Отложил фотокамеру и — за дело. Снимки он, конечно, тоже сделал. Они были опубликованы и проводницам понравились: «это — мы!».

От репортера информационного агентства редакция ждет, как правило, оперативных и лаконичных снимков. Необходимость образного решения темы тут как бы отступает перед новизной факта. Появляется соблазн «набить руку» — наработать профессиональные приемы на каждый день, а уж потом снимать «как надо», жить спокойно и бесхлопотно. С Владимиром Шубой такого не случилось. Все поручения редакции, в том числе и самые «дежурные», он выполняет безоговорочно, но всегда смотрит дальше и в оставшееся время работает

ФОТО **ВЛАДИМИРА ШУБЫ**



над сериями и циклами снимков, которые агентству вроде бы и не нужны. Об этих снимках — чуть позже. Главной темой для Владимира стали портреты творческих людей. Творческих не в силу профессии, а по образу мышления. Например, забежал он однажды в мастерскую починить туфли и залюбовался работой молодого сапожника: виртуоз! Состоялось знакомство, в результате которого родился фотоочерк, опубликованный в нашей центральной печати и в зарубежных изданиях. Тема эта неимоверно сложна: процесс творчества нужно разглядеть в движении мысли и чувства...

В лучших портретах Владимира Шубы проявляется состояние души героя. Смотришь на них и думаешь не только о том, что было и есть в судьбах людей — хочется разгадать, что будет? Внутреннее движение продолжается, словно из «четырех стен» кадра есть выход и за ним открывается перспектива...

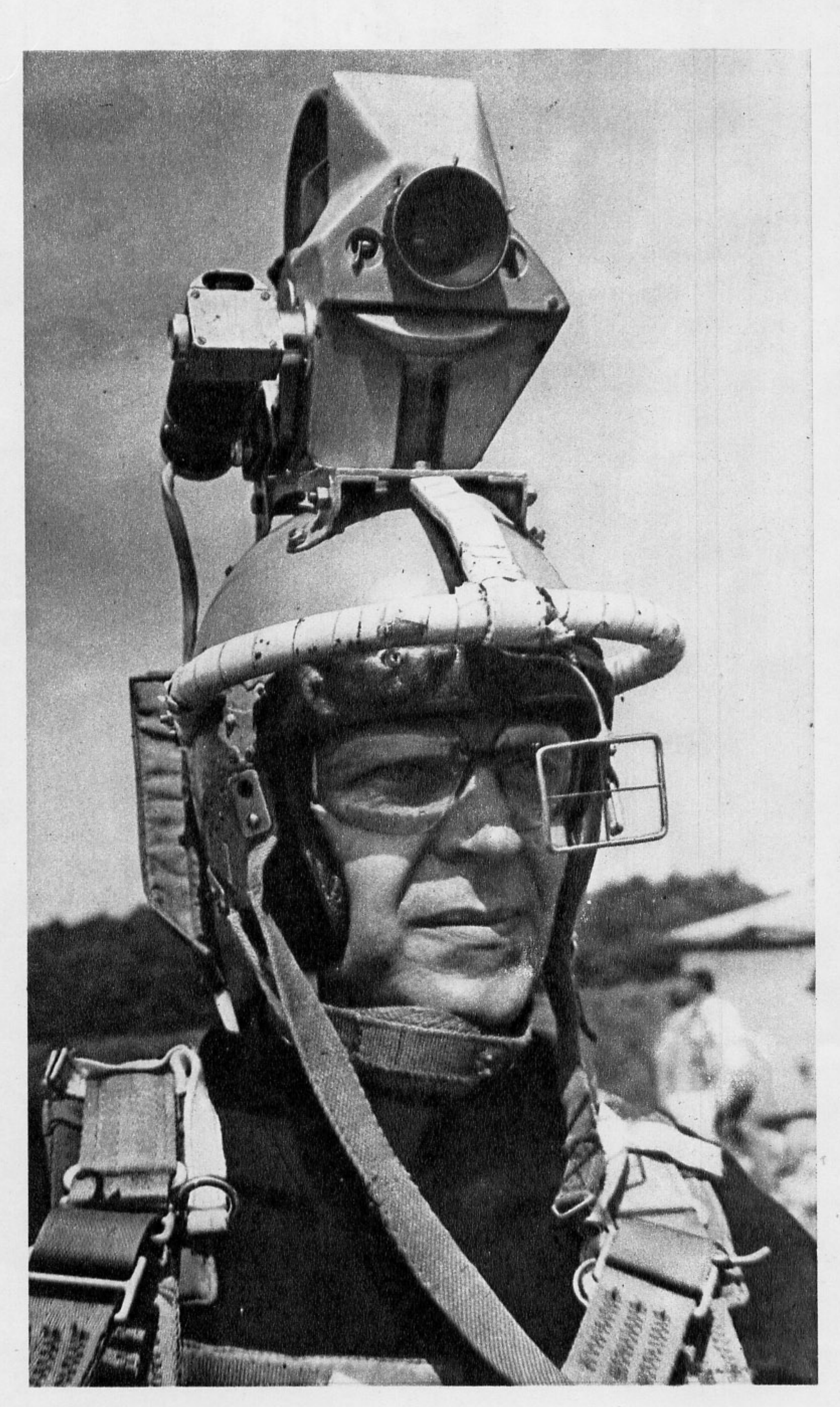
Но снимает он, разумеется, не только портреты. «Зал ожидания», «Углы XX века», «Полуденный город», «Финиш» — названия циклов говорят сами за себя. Тут жанровые сценки, пейзажи, острые моменты спортивных баталий. Какой прок, если работы эти не выпускаются на «хронику»?.. Но приходит время очередной фотовыставки, и вот тут вспоминают про нерастраченные «фонды» Владимира Шубы.

Разглядывал я новые работы Владимира и вот о чем еще подумал: фотография — свидетельство жизни, на первый взгляд, вполне объективное. Но есть фотографы, которые снимают «просто красиво», есть своего рода фоторежиссеры, выстраивающие «в материале» свой замысел. Эти свидетельства, так сказать, частные. Свидетельства же Владимира Шубы — о той жизни, что рядом, они правдивы...

РЕЖИССЕР ЛЕОНИД НЕЧАЕВ

АКТРИСА ГАЛИНА ЯЦКИНА

Галина Ергаева **Рядом с отцом**



Работы Максима Пучкова, десятиклассника-москвича, поначалу несколько озадачили. В них чувствовалась школа, профессиональная грамотность. «Занимаешься в студии?» — «Нет».— «А печатал кто?» — «Сам». Из пяти кадров, которые он принес в редакцию, четыре вы видите на этих страницах. Максим показал еще несколько менее удачных портретов, был малоразговорчив и, только заглянув к нам вторично, «раскрылся» — доверительно протянул снимок, где по вечерней заснеженной аллее парка идет мужчина с объемистым кофром на плече.

Кадр был лиричным и теплым. «Отец», — сказал Максим. И разговор наш сразу как бы обрел русло, и всему в нем нашлось объяснение — строгому отбору, который чувствуется в фотосерии, техническому совершенству кадров.

Отец Максима —Николай Георгиевич Пучков — кинооператор студии имени Горького, лауреат Государственной премии СССР (вспомним снятый им прекрасный фильм «Праздники детства» по ранним рассказам Шукшина). Отец для сына — и наставник, и критик. Он берет сына в командировки, давая ему полную свободу действий рядом с киногруппой. Так было и на съемке под Тулой, результатом которой стала серия «Воздушные акробаты», представленная на этих страницах. Во время работы над фильмом «Парашютисты» Максим прожил с киногруппой два месяца, снимал каждый день. Подружился с воздушными кинооператорами (один из них в кадре, с необычным сооружением на голове), с парашютистами, не раз поднимался в воздух на Ан-2, отважился и на прыжок. Из многих десятков кадров, запечатлевших воздушных акробатов в самолете, в воздухе, на земле, отец и сын отобрали только те, за которыми угадывается настроение, ощущается особая атмосфера, в которой земной человек обретает крылья...

К фотографии Максим, похоже, относится всерьез: ищет, пробует себя в разных жанрах, техниках. Его серия «Воздушные акробаты» снята «Киевом-4АМ» и «Экзактой».

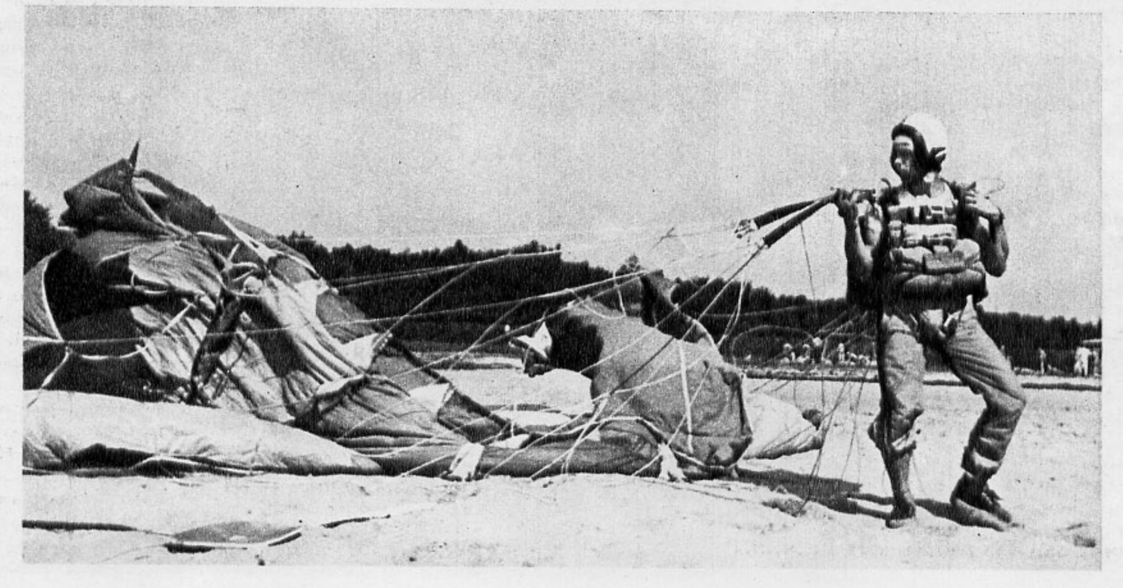
Конечно, не все еще получается. Прав отец — в работе над портретами, которые так любит снимать сын, ему пока не хватает жизненного опыта, знания человеческой психологии, порой его эксперименты со светом остаются только экспериментами. Но ведь он еще не волшебник, он только учится... И учится упорно, терпеливо.

А дебют Максима Пучкова в фотографии, будем считать, состоялся.

МАКСИМ ПУЧКОВ ИЗ СЕРИИ «ВОЗДУШНЫЕ АКРОБАТЫ»







Искусство фотографии и искусство театра



Главный режиссер Ленинградского Малого драматического театра Лев Додин и фотокорреспондент ТАСС Юрий Белинский рассматривают некоторые аспекты темы «Фотография и театр».



ФОТО **ЮРИЯ БЕЛИНСКОГО**

Ю. Б.: — Давайте, Лев Абрамович, нарушим хронологию нашего сотрудничества и начнем со второй совместной работы, с того момента, когда вы предложили мне совершить вместе с труппой театра паломничество на родину писателя Федора Абрамова. Здесь начиналась работа над спектаклем «Братья и сестры» — не только с читки произведений этого автора, но и со знакомства с прототипами героев, с местами, где они живут. Это накопление впечатлений важно было не только артистам, но и мне, человеку, взявшемуся сохранить в фотографиях творческий процесс работы над спектаклем. Я ходил с артистами по деревне Веркола, находился в зале клуба вместе с односельчанами Федора Александровича во время встречи с труппой театра. Я снимал артистов и чувствовал, насколько важна эта поездка для них. И сегодня понимаю, что без нее спектакль не получился бы именно таким, не стал бы столь ярким событием театральной жизни. Я видел, как впитывали артисты впечатления, как всматривались в окружающий пейзаж, как вслушивались в рассказы местных жителей. Николай Лавров, например, вернувшись из этой удивительной поездки, сказал, что теперь на сцене видит тот самый угор, ту самую реку Пинегу, и многое становится на свои места...

Л. Д.: — Не стоило бы начинать с комплиментов, но справедливость требует сказать — мы рады, что пригласили вас принять участие в нашей работе. Мы знали, что память и впечатления человека мимолетны, способны улетучиваться, что-то должно их удерживать, сохранять. Мало того, взгляд человеческий в суматохе общения, обилия впечатлений неточен, неподробен. Камера в этом смысле оказывается гораздо надежнее, если она, конечно, находится в руках художника, мастера. И мы действительно увезли с собой из Верколы не только непосредственные впечатления, но и много ваших фотокадров, которые потом нам очень помогли. Эти фотографии с нами на репетициях — они висят в нашей репетиционной комнате.

«Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется», — так вот, как отзовется не только слово, как отзовется в нас любое впечатление, чье-то лицо, чей-то взгляд, уголок приро-









ТАК РОЖДАЛСЯ СПЕКТАКЛЬ

ды — мы не знаем. Важно вбирать все в свою душу. Когда мы репетировали в ленинградском ТЮЗе пьесу А. Кургатникова о детях «Что бы ты выбрал», все стены нашей репетиционной были увешаны детскими портретами. Мы их не обсуждали, мы о них не разговаривали, они просто были с нами; убежден, что среди этих раскованных детских лиц как-то расковывались и души артистов.

Всякого рода произведения изобразительного искусства не только несут в себе материальные следы культуры, следы стиля и духа времени — они хранят в себе человеческий характер, эмоции, духовный потенциал художников, их создавших. В этом ряду стоят и произведения фотохудожников.

Готовясь к работе над Чеховым, например, я просто влюбился в фотографию той эпохи. Вглядывался в лица неизвестных мне, но реально живших людей, о которых, собственно, и писал Чехов. И оказалось, они абсолютно не соответствуют нашим традиционным представлениям о чеховских персонажах — гораздо проще, гораздо будничнее. Кому в Маше из «Трех сестер» не видится что-то такое экстравагантное, шикарное, грустно-красивое. Пересмотрев массу фотографий учительниц и жен гимназических учителей, я понял, что такой, какой представляют Машу на наших сценах, она не могла быть, не могла быть так одета. Фотоснимки сразу же опровергают сложившийся сценический штамп. Я понимаю, почему у Эдуарда Кочергина — прекрасного театрального художника — целые шкафы старых фотографий. Они — неиссякаемый источник жизненных фактов, ситуаций, явлений. И это, может быть, самая важная и самая интересная функция фотографии.

В нашем театральном деле порой не хватает знания того, что мы отражаем.

И вообще понимания того, что театр не просто живет сам по себе, а отражает реальные жизненные процессы. К сожалению, еще часто на наших сценах то, что называется отражением жизни, таковым не является. И правдивые, честные фотографии должны нам об этом напоминать.

Есть у театра с фотографией и более непосредственные связи.

Снимки, фиксирующие те или иные моменты состояния артиста, помогают репетиционному процессу. Совсем недавно мы работали над пьесой Гельмана «Скамейка» с артистом Николаем Лавровым. И все никак не могли нащупать социальное зерно его героя. Оно очень непростое: этот персонаж — с одной стороны хам, а с другой — личность весьма мыслящая, шофер таксопарка, бывший экономист, специалист по легким знакомствам, в то же время страстно влюбленный в свою жену. Сплавить все это в один характер было очень непросто.

Мы много раз фотографировали артиста, рассматривали этапы его работы по принципу фотопроб. Меняли костюмы, надевали кожанку, пиджак, кепочку, шляпу. В последний момент художник стал настаивать на кожаной шляпе. Артисту, который никогда не носил шляп, потому что они ему не шли, шляпа не понравилась, ему в ней было неудобно. Тогда мы его сфотографировали, дали посмотреть. И он сразу понял, в чем дело: нелепая кожаная шляпа, так неподходящая к его лицу и костюму, манере поведения, давала ощущение той неестественности, неправильности, незаконченности, которая, как нам казалось, была и в его душе. Увидев себя со стороны, актер сразу понял, о чем идет речь, и уже знал, что в образе надо делать.
Возможности фотографии тут неисчерпаемы, но работа эта очень тонкая: фотограф должен знать общие задачи, знать театральный процесс, что было вчера, чего можно ожидать завтра. Это должен быть соавтор.
И наконец, самая банальная и самая для меня, честно говоря, проблематичная функция фотографии — снимки, которые мы используем в целях рекламы, в наших буклетах, на витринах и так далее. Тут, кажется, положение самое печальное — достаточно пройтись по театрам Москвы, Ленинграда, периферийным театрам, чтобы увидеть — все фотографии однотипны. Одинаково условные лица, одинаково условные позы. Редко-редко встречаешь «человеческое» лицо. Можно сказать, что это вина артистов — наверное. Но, думаю, еще и фотографов. Отображать театр как реально текущую жизнь нельзя. Театр — совсем другая реальность, и когда об этом не думают, то на первый план и выступают условность, неправда, и мы видим плохо подгримированные или слишком многозначительные лица. И хочется убрать снимки с витрины — пусть лучше будут пустые окна, чем дешевые открытки.
На обложки журналов тоже порой неловко смотреть: знаешь, этот артист — интеллигентный человек, умница, с большим вкусом, а на снимке он почему-то представлен в лубочно-нелепом виде. Именно в той области, где, казалось бы, искусства должно быть более всего, его почему-то более всего и не хватает.
Ю. Б.: — Но существуют еще и фотографии самого спектакля, в его, так сказать, готовом виде. Казалось бы, лучше всего их делать на представлениях, «по ходу»... Однако здесь есть свои, даже просто технические, трудности. Если, допустим, актеры уже привыкли к моим камерам, к щелчкам их довольно-таки громких затворов, то для зрителей такие щелчки могут разрушить особую атмосферу театрального действа. Поэтому фотографии спектакля я в основном делаю еще на репетициях. Но кроме технических трудностей есть и творческие — каковы они на ваш взгляд?
Л. Д.: — Ответ на вопрос — как средствами фотографии отразить спектакль, очень сложен. Вот я читаю про спектакль, поставленный Станиславским, читаю с трепетом, с восхищением талантливые описания. Начинаю что-то себе представлять, смотрю на фотографии и воображение мое гаснет. Фальшивое пространство, фальшивые фигуры в нем. От любой сцены несет страшной условностью, жутко даже подумать, что это и есть Станиславский. Исключение составляют, пожалуй, портреты. Есть прекрасные фотопортреты «художественников». Сам Константин Сергеевич в роли Астрова, Книппер — Маша, Лилина — Соня. Здесь крупный план портрета совпадает с мхатовской эстетикой крупного плана души.
Но возьмем мейерхольдовский театр. Казалось бы, тут уж фотография развернется! Но нет. По отношению к тому, что происходит на сцене, она оказывается слишком реальной, и мы вдруг видим что-то несуразное: стиль фотографии реальный, документальный, и он не соответствует фантазии условного театра Мейерхольда. Плакатный фотомонтаж тех лет говорит мне о спектаклях Мейерхольда гораздо больше.
Как запись голоса великой Ермоловой не соответствует тому, какова она была на самом деле, так и многие фотографии не говорят чего-то самого главного. Не найден стиль отображения. Тут-то и становится ясно, как важно, чтобы фотографу был близок дух театра, чтобы он не просто отображал спектакль, а выказывал свое отношение к нему. Пусть это будет не сцена из спектакля, а некий монтаж или какой-то самостоятельный, придуманный кадр, или еще не знаю что, но пусть это что-то выражает образную суть того или иного театрального спектакля. Понимаю, многие режиссеры тут со мной не согласятся — им хочется безукоризненного фиксирования найденных мизансцен. Но боюсь, что здесь они вредят сами себе.
Впрочем, есть и другие виды и жанры театральной съемки. У меня хранится целая книга фотографий, сделанных на репетициях спектакля «Недоросль» молодым тогда фотографом Юрием Гаврилиным. Он полгода просидел на репетициях и снимал, снимал, снимал, не претендуя на значимость каждого отдельного кадра. Но в целом выстроился очень интересный материал. Я рад, что другой фотограф — Александр Укладников — с любовью относится к нашему театру и тоже, как мне кажется, внимательно наблюдает за нашей работой. Повторяю, это уже другой жанр.
Когда же речь идет об отражении готового спектакля, нужен акт сотворчества. Режиссера обогащает сценограф, режиссера и сценографа обогащает композитор. Соединение этих творческих воль каждый раз высекает что-то неожиданное. Так же и творчески сильному фотохудожнику режиссер должен доверять говорить о спектакле то, что он хочет сказать.
Но давайте, Юрий Георгиевич, вернемся к вашим фотографиям, представленным на страницах журнала. Говоря о них, мне кажется важным отметить несколько моментов. Вот сам процесс съемки. Мы ехали за впечатлениями, за живыми ощущениями, поэтому было очень важно, чтобы фотограф также радостно и непредвзято смотрел на жизнь, а не организовывал ее. И вы, верно поняв свою задачу, не режиссировали интересные сюжеты, а сумели крупным планом показать реальное во всей его красоте, даже тогда, когда она была резко отлична от того, что мы привыкли под этим словом понимать. Как интересны, например, фотографии, запечатлевшие прекрасных веркольских старух, прекрасных при всем том, что лики их печальны и тронуты временем. В этих кадрах — свобода и мужество, которые отражают свободу и мужество подлинного художника.
И еще одно — я здесь говорил о репетиционном процессе. Перед нами несколько ваших фотографий, снятых на репетициях «Братьев и сестер». Обычно такие снимки показывают артистов, вполсилы играющих в своем будничном платье. Вы же справедливо пошли по другому пути, попытались ухватить самый процесс работы, заразить зрителя ощущением духовного усилия — это и есть самое главное, самое интересное. Ведь всякая творческая работа есть прежде всего духовное усилие, и оно обязательно внешне в чем-то выражается. На репетициях люди не просто повторяют одно и тоже, а каждый раз что-то совершают над собой. Я бы показывал артистам те ваши фотографии, где все вдруг схватились за книгу и читают или все вдруг думают. В театрах, в том числе и нашем, моменты такие случаются на репетициях не так уж часто.
Ю. Б.: — Началом нашего с вами сотрудничества и, собственно, знакомства была по-существу моя первая серьезная съемка в театре. В Большом драматическом шла работа над «Кроткой» Федора Михайловича Достоевского. Первые кадры я сделал в самом начальном ее периоде — во время застольного чтения. И, пожалуй, самой большой наградой за мои труды в конце того долгого фотомарафона были слова Олега Ивановича Борисова: — «Я поздравляю вас с премьерой — вы же член нашего коллектива».
Когда-то мы начинали нашу совместную работу с разговоров о театре, а теперь вот разговариваем о фотографии. И завершая нашу беседу, мне хотелось бы услышать, что все-таки вы считаете самым главным в фотографическом искусстве...
Л. Д.: — Для меня самое интересное в нем — способность фотографии рассказывать о жизни. Процесс создания спектакля — это процесс непрерывного познания. Что такое репетиция, как не познание все новых жизненных реальностей, новых возможностей человеческого характера, обнаружение этих возможностей в себе и т. д.? Всякого рода информация о жизни в ходе репетиционного процесса должна поглощаться с невероятной интенсивностью. Книги, картины, живые люди, реальные пейзажи, путешествия, знакомства, встречи. И фотография — одна из составляющих такой информации. Как видите, я все свожу к театру, но ведь и вы все сводите к фотографии!..

ФОТОПРОБЛЕМЫ

Встреча в Таллине

ЧИТАТЕЛЬСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «СОВЕТСКОГО ФОТО»

Редакция продолжает творческие встречи с читателями. Очередная читательская конференция состоялась в Таллине. В ней приняли участие фотожурналисты, фотохудожники и фотолюбители Эстонии, представители республиканской прессы и фотоклубов.

Конференцию открыл заведующий сектором печати ЦК Коммунистической партии Эстонии **С. Тараканов,** подчеркнувший в своем выступлении важность этого творческого мероприятия, организованного сектором печати ЦК КПЭ и Союзом журналистов республики. Он выразил надежду, что эта встреча принесет обоюдную пользу как редакции журнала «Советское фото», так и фотографам Эстонии.

С информацией о работе журнала, его планах на следующий год и на более далекую перспективу перед собравшимися выступила главный редактор журнала «Советское фото» **О. Суслова.** Она отметила, что Эстонию с полным основанием можно назвать «фотографической республикой» — работы ее мастеров известны всей стране, они находят заметное место и на страницах журнала — многие из присутствующих являются его постоянными активными авторами. Поэтому чрезвычайно важно услышать мнение эстонских фотомастеров о журнале, о том, какие нововведения им бы хотелось рекомендовать для его улучшения, в каком направлении следует работать редакционному коллективу, чтобы издание полнее отвечало запросам всех категорий читателей.

Оформлению журнала посвятил свое выступление главный художник издательства «Кунст» **Я. Клышейко.** Тщательный анализ структуры номеров за последние годы дает возможность понять многие проблемы, которые приходится решать коллективу редакции, сказал он. И главная из них — как удовлетворить потребности весьма неоднородной читательской аудитории. Чувствуется, что материалам в журнале тесно, многие рубрики, статьи требуют большего объема, на большую площадь претендуют и фотографии. С каждым годом снимки становятся лучше, «человечнее» — ведь и фотографы работают уже «ближе к человеку», почти изжит имевший место в былые времена ложный пафос, создававший ощущение нарочитости, выспренности, и результат — большее доверие читателей к материалам, публикуемым в журнале. Есть, конечно, спорные моменты в оформлении, главным образом вкусового характера. Вызывает сожаление полиграфическое исполнение журнала, особенно воспроизведение цветных оригиналов. И очень бы выиграл журнал от увеличения объема, необходимость в этом чрезвычайно велика.

Председатель художественного совета народной фотостудии TFK **П. Ланговиц** дал анализ тех разделов журнала, которые адресованы фотолюбителям. Журналу, по его мнению, удается поддерживать определенный уровень публикуемых фотографий. Другой вопрос, что не всегда вполне удовлетворяет мастерство самих авторов снимков. Печатается немало справочного материала, и это помогает читателям ориентироваться в проблемах, стоящих перед фотолюбительским движением, осмысливать практический опыт. Весьма полезными представляются информационные материалы — отчеты о ярмарках, различных конференциях, из которых мы можем узнавать о новинках техники. Проводимые редакцией испытания отечественной фототехники, получаемые ею ответы от предприятий, связанных с производством фототехники и фотоматериалов, весьма интересны и полезны широкому кругу читателей. Большой популярностью пользуется и конкурс «10000 технических идей».

Что бы, на взгляд П. Ланговица, нужно было бы усилить в журнале, на что обратить особое внимание? Прежде всего отдать больше места вопросам организации фотографической жизни страны, повышению фотографической культуры, поиску форм профессионального образования фотографов разных профилей. Чаще информировать о проходящих в стране семинарах и конференциях, конкретнее рассказывать о рассматриваемых на них проблемах. Вовремя сообщать о предстоящем выпуске фотографической литературы, чтобы была возможность своевременно ее заказывать. Необходимо шире освещать опыт организованного фотолюбительского движения, которое объединяет подавляющее большинство творчески сильных фотографов. Хотелось бы знать не только о достижениях, но и о промахах в работе фотоклубов, чтобы их не повторять. Проводимые редакцией конкурсы должны иметь часто сменяемую тематику, чтобы захватывать более широкие круги читателей. Желательно было бы выпускать приложение к журналу, где бы давались оперативные материалы информационного характера, ответы на интересующие читателей вопросы, адреса вновь образованных фотоклубов, различные «цеховые» объявления...

Председатель фотопресс-клуба **Ю. Венделин** заметил, что, вероятно, все же не следует в журнале учить самым элементарным вещам, лучше давать ссылки на соответствующую фотолитературу — ее хоть и немного, но в библиотеках найти можно. Журналу нужно сосредоточиться на высоких рубежах и выдерживать соответствующее качество, потому что каждая слабая публикация снижает общий уровень издания. Есть области, в которые журнал может внести свою лепту. Это, в первую очередь, теоретическое осмысление всего лучшего, что достигнуто в современной фотографии. Критика должна быть более четко сформулированной, с ясно выраженной концепцией, что, к сожалению, отличает далеко не все материалы.

Фотохудожник **А. Кимбер** предложил редакции занять более активную позицию в обсуждении проблемы создания единого Всесоюзного организационного центра фотографии, который бы объединил фотохудожников и фотолюбителей. Первым шагом к этому могла бы стать организация республиканских центров, по примеру Общества фотоискусства Литовской ССР. В Эстонии подготовительная работа по созданию подобного общества уже проделана, и, по мнению А. Кимбера, это отвечает духу постановления Совета Министров СССР о дальнейшем развитии фотокинолюбительства.

На многочисленные вопросы присутствующих ответили принимавшие участие в работе конференции заместитель главного редактора «Советского фото» Г. Чудаков, сотрудники журнала В. Анцев, Ю. Кривоносов, Л. Ухтомская, член редколлегии Н. Рахманов.

Редакция журнала благодарит участников конференции за деловой, заинтересованный разговор и заверяет, что высказанная критика и конструктивные предложения будут учтены в дальнейшей работе по улучшению содержания и оформления журнала.

ФОТОТВОРЧЕСТВО

Лирическая мелодия

По-видимому, в каждой национальной фотографии есть свои, так сказать, «нетипичные» ее представители. Скажем, многие считают таковым Виталия Бутырина, который с его фотомонтажными пристрастиями вроде никак не вписывается в общую картину литовской фотошколы. А в соседней Эстонии Кальо Суур, единственный, кто долгие годы последовательно разрабатывает жанрово-лирический (часто юмористический) фотопласт.

Конечно, эти авторы, хотят того или нет, испытывают на себе несомненное влияние коллег, творчество которых — визитная карточка, марка той или иной национальной фотошколы. А сами школы немало потеряли бы без таких «нетипичных» фотохудожников.

...Недавно москвичи имели возможность увидеть персональную выставку литовского фотографа Александраса Дапкявичюса. Это новое имя даже для знатоков. Книга отзывов пестрела обычными в таких случаях оценками: «мастер», «спасибо». И несколько раз повторялось слово «нетипичный». Для Литвы, естественно.

Интересно, что неизвестный нам Дапкявичюс начинал вместе с «отцами» литовского фотоискусства, с известной девяткой лидеров. И даже чем-то походил на них. Жесткой стилистикой, репортажными пристрастиями. Потом словно в воду канул: почти не участвовал в выставках, не печатался. И вот выставка в Красногорске...

Автор, конечно же, лирик. Его взгляд на окружающий мир — беспрестанно удивляющийся тому, что видит. («Когда я снимаю, то словно хочу вернуться в детство...»). Этот лиризм особенный (не похож на «Цветение» Р. Ракаускаса) и, откровенно говоря, не очень популярен у литовских фотографов.

Точно так же не характерны для них (за исключением нескольких молодых авторов) и выбранные Дапкявичюсом сложные технические способы обработки готовых отпечатков. Так, последнее время он активно занимается тонированием (или вирированием), окрашивая изображение в различные цвета. Причем некоторые найденные им приемы держит в секрете, хотя допускает мысль, что для кого-то они не являются технической новинкой.

Ну так что ж, достаточно ли этого, чтобы поставить Дапкявичюса в пространство «около литовской фотографии»? Ответ будет отрицательным.

Сегодняшняя литовская фотография куда как более разветвленная и многозначная, чем вчерашняя... В ней столько теперь, на первый взгляд, несоединимого, разнопланового! Но не признак ли это зрелости фотошколы, ее жизнеспособности, ее творческого здоровья?

«Очень люблю Бетховена, Листа, Шостаковича. Для меня каждый снимок — это конкретная мелодия. Я природу не столько вижу, сколько слышу. И в фотографии пытаюсь найти аналог музыки». Эти слова Александраса Дапкявичюса объясняют многое...

М. АЛЕКСЕЕВ



ФОТО **АЛЕКСАНДРАСА ДАПКЯВИЧЮСА**

ФОТО **АЛЕКСАНДРАСА ДАПКЯВИЧЮСА**



ФОТО **АЛЕКСАНДРАСА ДАПКЯВИЧЮСА**

В ФОТОСЕКЦИЯХ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ

Семинар в Свердловске

По инициативе фотосекции Свердловской областной организации Союза журналистов был проведен семинар, в котором приняли участие фотокорреспонденты и ответственные секретари областных и местных газет. В практике работы журналистских организаций такие совместные мероприятия проводятся не часто — работники секретариатов в семинарах фотожурналистов обычно не участвуют. Однако необходимость в этом имеется, и не малая — ведь ответственные секретари районных и городских газет, как правило, выполняют и функции бильдредакторов.

Открыл семинар председатель правления областной организации Союза журналистов СССР Г. Каета, заостривший внимание присутствовавших на основных моментах взаимодействия фотокорреспондентов и ответственных секретарей, на том эффекте, который может и должен дать их тесный творческий контакт.

Председатель фотосекции, декан факультета фотожурналистики областного института повышения журналистского мастерства А. Нагибин сделал обзор творческих мероприятий, проводившихся секцией, рассказал о работе факультета фотожурналистики, выпускники которого успешно работают сегодня в областных изданиях; о выставках и конкурсах, состоявшихся в области за последние годы, о проблемах, стоящих перед фотокорреспондентами и ответственными секретарями.

С перспективами развития полиграфической базы местных газет участников семинара познакомил начальник областного управления Госкомиздата В. Гудков.

Выступление ректора института повышения журналистского мастерства В. Чичиланова было посвящено разбору работы с фотографией в районных и городских газетах. Он продемонстрировал на конкретных примерах имеющиеся недостатки, указал на основные промахи в оформлении, дал рекомендации по изучению опыта успешно справляющихся со своими задачами изданий.

Фотокорреспонденты и ответственные секретари высказали ряд конструктивных предложений, реализация которых будет способствовать общему подъему уровня фотографической культуры областной и районной прессы.

ФОТОПАНОРАМА

«Фотография и молодежь»

В рамках объявленного ООН Международного года молодежи в Румынии состоялся международный семинар, посвященный теме: «Фотография и молодежь» и 30-летию Ассоциации фотохудожников Румынии (ААФ).

С докладами выступили вице-президент Бюро молодежного туризма Румынии В. Креча, президент молодежной комиссии ААФ В. Симионеску, член правления ААФ К. Савулеску, член молодежной комиссии Болгарской фотографической ассоциации А. Димитров, секретарь Швейцарской фотографической ассоциации В. Келлер, член руководства Фотографического общества ГДР К. Либих, член Греческого фотографического общества Т. Димитрис-Такис, секретарь Союза польских фотохудожников Я. Фил, главный редактор журнала «Китайская фотография» Юан Ипинг, фоторедактор И. Севей (Венгрия), фотохудожники Ф. Кристофер (США), И. Керибар (Турция) и автор этих строк.

К семинару была приурочена международная фотовыставка.

М. ЛЕОНТЬЕВ,
наш спец. корр.

«Янтарный край»

ИТОГИ ВЫСТАВКИ

На фотовыставке «Янтарный край-85», посвященной 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, экспонировались работы 219 авторов из Латвии, Литвы, Эстонии, а также из ряда других советских республик.

Организаторы выставки — Союз журналистов Латвийской ССР, Министерство культуры республики и Общество дружбы и культурной связи с зарубежными странами.

Жюри присудило следующие премии.

Главный приз за серию работ «Нашим детям нужен мир» — Ю. Калниньшу.

В разделе цветной фотографии медали вручены Л. Балодису, Я. Тихонову, А. Тенасу, Ю. Иконникову, Я. Гайлитису, Э. Казенасу, А. Армонасу, Л. Стрелецкому, Ю. Карповичу, Г. Яшкунасу, Ю. Шпагину.

В разделе черно-белой фотографии медали присуждены В. Браунсу, И. Колпаковой, В. Михайловскому, Я. Глейздсу, И. Пуриньшу, Ю. Иконникову, В. Колпакову, Р. Фогту, А. Катлапу, А. Гранту, Л. Ханонасу, Р. Пожерскису, А. Мацияускасу, В. Гвозду, А. Суткусу, Ю. Казлаускасу, З. Юргису, В. Бубелите, А. Свенчонису, К. Мизгирису, П. Катаускасу, К. Дрискюсу, Х. Леппиксону, Ю. Ласману и З. Шегельману.

Среди фотоклубов призовые места завоевали народные фотостудии «Рига», «Лиепая» и «Салацгрива» (Латвия).

«Морская звезда»

В Таллине состоялся фестиваль фотографий и любительских кинофильмов, снятых под водой,— «Морская звезда». Он был организован Союзом кинематографистов ЭССР, ЦК ДОСААФ и ЦК ОСВОД ЭССР. В распоряжение фотографов организаторы выставки предоставили уютный зал Дома кино. По условиям фотоконкурса каждый участник должен был разместить свои работы на отдельном стенде размером 100×120 см.

30 авторов из разных республик показали свое умение и выдумку в решении любимой темы. Они вели съемки под водой в Японском, Черном, Белом морях, в реках и озерах нашей страны. Наиболее интересные снимки представили обладатель главного приза фотоконкурса С. Глущенко (Харьков, клуб подводных фотографов), призеры В. Мадиевский (Харьков, клуб подводных фотографов) и Ю. Сидабрас (Каунас, Общество фотоискусства Литовской ССР).

В. ДИОРДИЦА

Звание «Народный»

Костромскому фотоклубу «Волгарь» присвоено звание «Народный коллектив». Отмечая свое пятнадцатилетие, фотоклуб подготовил ретроспективную выставку лучших работ. Один из ее разделов был посвящен 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Костромичи являются участниками международных, всесоюзных, республиканских, зональных и межклубных фотовыставок. В 1984 году в клубе проведено восемь персональных выставок.

Г. БЕЛЯКОВ

Т. Н. Мельник

Ушел из жизни известный фотожурналист Тимофей Николаевич Мельник. Он начинал работу в прессе учеником, а затем фотокорреспондентом издававшейся в Харькове газеты «Коммунист» (ныне «Правда Украины»). В дальнейшем его репортерская жизнь была связана с армейской печатью — он получил назначение в Киевский военный округ, в окружную газету «Красная Армия».

С начала Великой Отечественной войны фронтовой фотокорреспондент Тимофей Мельник освещал боевые действия нашей авиации. После войны он работал в «Красной звезде» заведующим отделом иллюстраций. Выйдя в отставку в звании полковника, Т. Мельник продолжал сотрудничать в фотослужбе газеты «Правда», в других изданиях.

За многолетнюю плодотворную работу в печати Тимофей Николаевич Мельник был удостоен многих правительственных наград.

Он был скромным трудолюбивым человеком, прекрасным товарищем, горячим патриотом, отдавшим много сил и энергии военно-патриотическому воспитанию советской молодежи.

Светлая память о Тимофее Николаевиче Мельнике навсегда сохранится в наших сердцах.

ВСЕСОЮЗНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ ФОТООБЪЕДИНЕНИЕ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР,
ФОТОСЕКЦИЯ МОСКОВСКОЙ ЖУРНАЛИСТСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»

В. П. Юдин

Оборвалась жизнь ветерана советской фотожурналистики Владимира Павловича Юдина. С 1930 года он начал печататься в киевских газетах и журналах. В годы Великой Отечественной войны В. Юдин находился в действующей армии — участвовал в обороне Киева и Сталинграда, был фотокорреспондентом газеты 1-го Украинского фронта «За честь Родины». Награжден орденами Отечественной войны II степени и Красной Звезды, многими медалями. Фронтовые снимки В. Юдина вошли в золотой фонд советской военной фотопублицистики. Они отразили суровые будни войны, героический ратный труд советских воинов. Эти кадры, запечатлевшие эпизоды боевых операций, портреты солдат и офицеров, фронтовой быт,— зримая повесть о подвиге нашего народа.

В послевоенные годы В. Юдин работал в редакциях газет, а затем корреспондентом Фотохроники РАТАУ, был участником многих фотовыставок. До конца своих дней В. Юдин был страстным пропагандистом фотоискусства.

Светлая память о Владимире Павловиче Юдине сохранится в наших сердцах.

ВСЕСОЮЗНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ ФОТООБЪЕДИНЕНИЕ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР,
ФОТОСЕКЦИЯ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ УКРАИНЫ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»

Эдуард Белтов **Верность теме**



БЛАГОДАРНАЯ ПАМЯТЬ ПОТОМКОВ

ФОТО **ИЛЬИ ГРИЧЕРА**

Илья Гричер родился в тысяча девятьсот двадцать шестом году. Ушел на фронт в сорок третьем. 1943—1926=17.

Позади осталось счастливое довоенное детство: занятия в военно-морском кружке (плавали по Москве-реке на настоящем теплоходе!), сладкий холодок мороженого, сплюснутого в лепешку аккуратными круглыми вафельками, дружная ребячья компания в большом доме на Пушкинской площади...

Он учился в авиационном училище, где готовили механиков вооружения и воздушных стрелков. Так и воевал в этих двух ипостасях: когда надо — механиком, когда надо — стрелком. До самого конца войны, до победных майских салютов сорок пятого родным домом Ильи Гричера стал 891 Брянский полк 45-й Гомельской авиационной дивизии.

Фотографией увлекся еще во время службы в армии. Правда, в первые годы это увлечение носило по большей части характер платонический — служба есть служба, тем более — служба в части, куда прибывала новейшая по тем временам техника.

Служба кончилась, а увлечение осталось. Стало профессией. Сначала, как говорит сам Илья Григорьевич, снимал «для дела», работая в геологии, а потом обнаружилась в нем и репортерская жилка.

С 1957 года Илья Гричер — фоторепортер «Комсомольской правды», теперь — один из ее ветеранов. Снимает он много и разнообразно.

Есть, однако, среди огромного разнообразия тем и сюжетов то, что Гричеру дорого особенно, есть Главная тема, которая в его репортерской биографии занимает особое место и которой он остается верен уже много лет.

Эта тема — Армия.

«Почетная обязанность» — так говорится о воинской службе в нашей Конституции. «И долг чести» — прибавляет от себя Илья Гричер, в фотографиях рассказавший нашей молодежи о всех родах и видах советских Вооруженных Сил, видящий собственный долг чести в том, чтобы по мере сил и таланта рассказать будущим защитникам Отечества о людях нашей Советской Армии и боевой технике, которой вооружила их страна.

«Если своими снимками я зажгу в каком-то пареньке любовь, например, к авиации, и он на призывной комиссии так и скажет: «Хочу в авиацию!» — я буду считать, что задачу свою выполнил», — говорит Илья Григорьевич.

Для того, чтобы сделать яркий, убедительный снимок современного бомбардировщика, нужно «всего-навсего» подняться в воздух на боевой машине. Гричер поднимался.

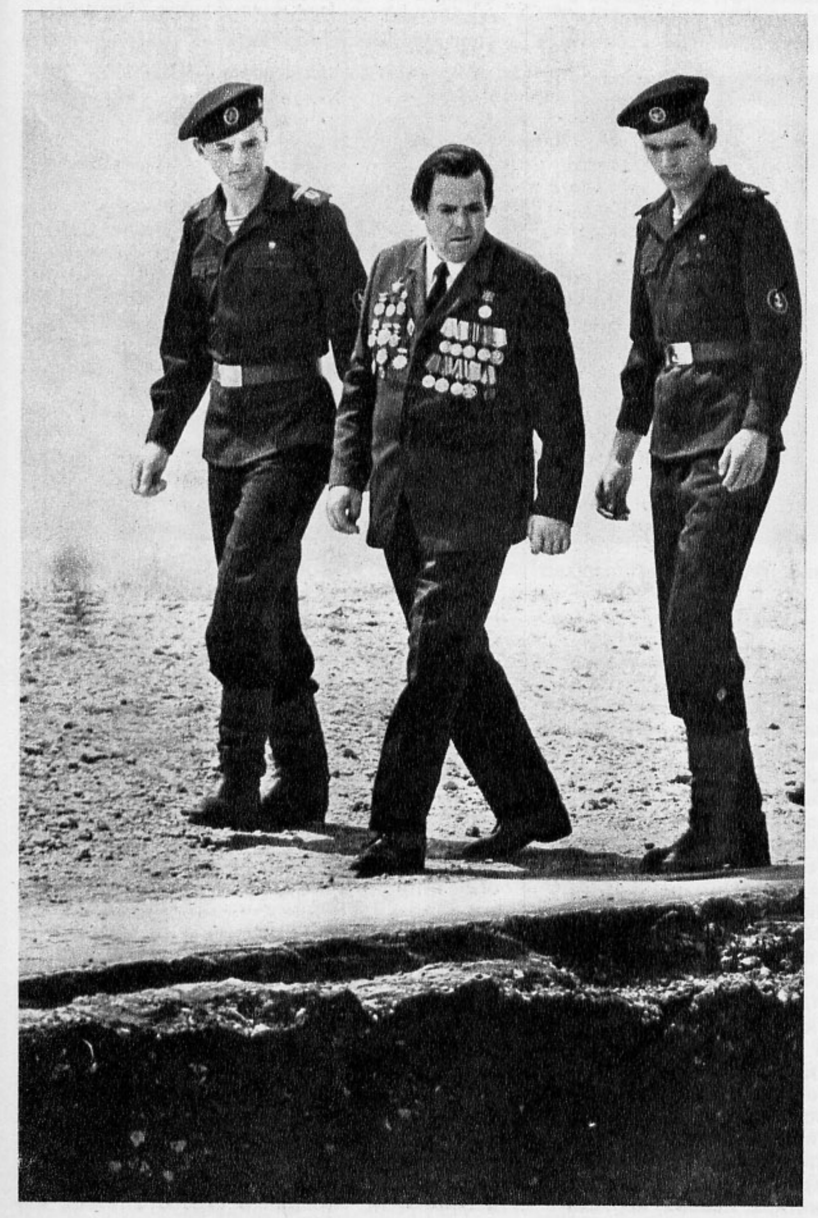
Для того, чтобы показать ответственный и нелегкий труд моряков-подводников, нужно «всего-навсего» опуститься в глубину. Гричер опускался.

Еще нужно бежать в атаку вместе с десантниками, мерзнуть в дозоре рядом с пограничниками и делать еще много разного «всего-навсего», чтобы достойно представить на страницах газеты сегодняшний ратный труд защитников Родины.

«Честный снимок» — любимое гричеровское выражение. Отсутствие в лучших работах Гричера того, что называется «швы профессии» — достаточно весомое доказательство его правоты. Подавляющее большинство работ Гричера (и не только, кстати, на армейскую тему) снято без применения каких-либо эффектных приемов — необычный ракурс, смазка, применение специальной оптики, но это как раз тот самый случай, когда простота изложения естественным образом переходит в убедительность — качество, едва ли не решающее в оперативных жанрах фотографии.

В канун всенародного праздника — 40-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг. фоторепортер «Комсомольской правды» Илья Григорьевич Гричер был удостоен звания лауреата премии Союза журналистов СССР. Это — высокая награда и высокая честь, это признание не только класса журналиста, но и оценка его гражданской позиции, а по отношению к Илье Гричеру это еще и награда за верность теме — Главной теме его жизни. «Строгая мужская жизнь», как верно определил кто-то само понятие воинской службы, всегда была исполнена для Гричера особого смысла — и в суровые годы войны, и в десятилетия мирной, спокойной жизни. Бывшему солдату Великой Отечественной как никому другому известно, чего стоит и во что обходится людям война. Потому снова и снова ветеран «Комсомолки» обращается к показу нелегких армейских будней — ведь мощная, хорошо вооруженная и обученная Советская Армия для него так же, как и для всех нас, — гарант мира.


ГРЕМИТ МУЗЫКА ПОЛКОВАЯ


НАСЛЕДНИКИ БОЕВОЙ СЛАВЫ

Студийцы и фотоклуб

В недавних постановлениях ЦК КПСС отмечена необходимость улучшать организацию досуга трудящихся, создавать условия, обеспечивающие разумное использование свободного времени, развивать сеть клубов по интересам, оказывать им всестороннюю помощь в организации и проведении работы.

Нашим читателям хорошо известно, что в стране насчитывается более трехсот фотоклубов. Они объединяют несколько тысяч наиболее опытных фотолюбителей. Но массовый фотолюбитель все еще остается за пределами клубов. Конечно, есть фотокружки при ЖЭКах, при Дворцах и Домах культуры. Но взрослому человеку как-то зазорно туда записываться, поскольку основной их контингент — пионеры и школьники. С другой стороны, идти в творчески сильный фотоклуб еще рановато. Заниматься самообразованием по книгам? Но приобрести их крайне трудно. Да и много непонятного в них для начинающих.

«Вот если бы существовали фотокружки для взрослых!..» Эта фраза — из письма студента университета, присланного в редакцию молодежной газеты города Горького. С этим письмом ознакомили руководителя известного в стране фотоклуба «Волга» Юрия Шпагина. И у него возникла мысль создать учебную фотостудию для взрослых.

Вот что рассказал Ю. Шпагин корреспонденту «Советского фото»:

— Я был искренне удивлен, когда на первое занятие студии пришло более 80 человек. Профессиональный состав самый разный: три школьника, семь студентов, четыре пенсионера. Остальные — преподаватели, инженеры, шофер, электрик, токарь... И даже три фотолаборанта. Пятая часть студийцев, что очень отрадно,— женщины.

Что характерно для учебного процесса в нашей студии, чем он отличается от других? Пожалуй, самое главное — наличие так называемых обязательных заданий. Мы проводим занятия раз в неделю. Одно — теоретическое: вопросы техники, химии, композиции, освещения, просмотры коллекций из других городов, знакомство с творчеством мастеров. Другое — на следующей неделе — практическое. Студиец должен представить новую работу на заданную тему, которая, как правило, предполагает множество творческих решений. Например: «Хлеб», «Мой город», «Нижегородские узоры», «Портрет на пленэре», «Светлая тональность» и т. п. Завоевавшие в таких конкурсах первое место награждаются каталогом или фотокнигой.

В результате каждый раз мы получаем экспозицию из 40—50 работ на конкурсную тему. И конечно, вокруг них затевается оживленная дискуссия. Все работы оцениваются баллами. Их проставляю или я сам, или жюри из студийцев. Если автор не справился с заданием, то зачет ему не ставят, а работу просят переделать. Получивший три «незачета» к занятиям не допускается, пока не ликвидирует хотя бы одну задолженность. Это заставляет ответственно относиться к выполнению заданий.

В традицию студии вошли коллективные поездки. Недавно десять студийцев побывали на всесоюзном мотокроссе в Латвии, где приняли участие в блицфотоконкурсе и завоевали семь наград. В другой раз — уже пятнадцать человек — ездили в Ленинград на творческую встречу с фотоклубами ВДК и «Зеркало».

Какие у студийцев отношения с фотоклубом «Волга»? Думается, они приносят большую пользу друг другу. Члены «Волги» периодически выступают перед начинающими фотолюбителями, рассказывают о своих творческих «секретах». Студия стала своеобразной «кузницей кадров» для фотоклуба. Уже восемь человек влились в его состав.

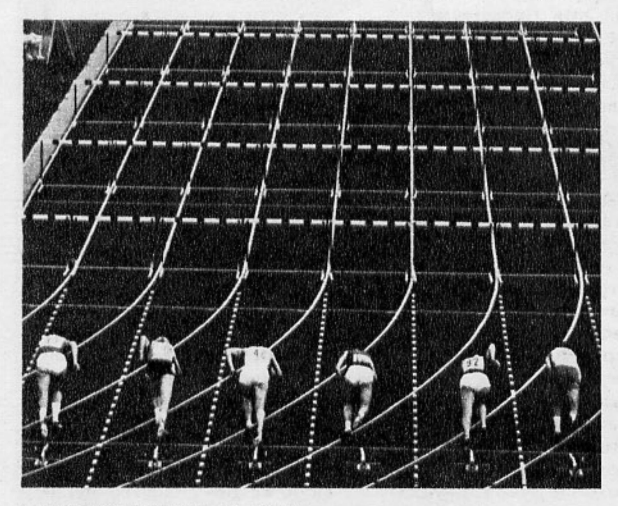
Я считаю вполне возможным и нужным существование подобных студий и в других городах. У нас в стране большое количество «неохваченных» фотолюбителей, которые с радостью пополнили бы свои фотографические познания. И в каждом городе есть опытные люди, способные и желающие передать этот опыт другим.

Интервью вел
А. МИШИН

Ритм в снимке

Что такое ритм, мы знаем с детства. Потому что когда-то каждый из нас шагал в строю, учил наизусть стихи, слушал музыку или сам играл на каком-нибудь инструменте. Можно слышать ритм, а можно ощущать его зрительно. Понятно, что для фотографа важны визуальные, видимые ритмы. Благодаря им мы многое связываем в единый зрительный образ: бетонные сваи моста и штакетник забора, узоры на обоях и ряд книг на полке, стаю птиц и деревья на опушке.

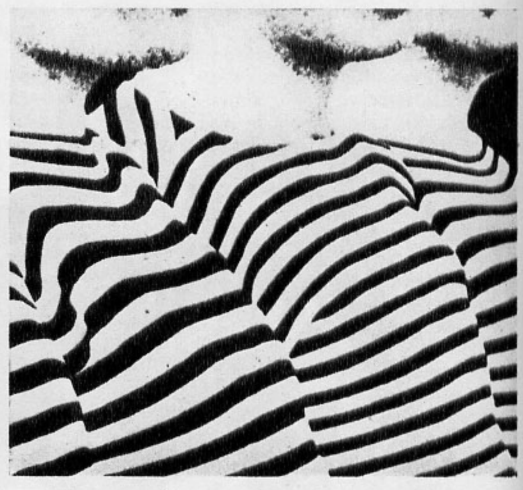
Ритм устанавливает между предметами определенные отношения, на фотографии они будут выражены чередованием линий, пятен, форм, изменениями в тоне. Самый простой случай, когда камера фиксирует «готовые» ритмы, которые глаз без труда обнаруживает в жизни. Действительно, мы легко обращаем внимание на механические по характеру повторы одинаковых или схожих предметов, будь то ступени лестницы, ряды окон или полосы пешеходной дорожки.



В. ЧЕЙШВИЛИ (МОСКВА) СТАРТ



М. АНИЩЕНКО (ГРОДНО) ЛЮБОПЫТСТВО



С. РОМАНОВ (РЯЗАНЬ) МОРСКИЕ ДУШИ

Все это ритмы, созданные рукой человека, хотя они часто встречаются и в природе. Для нас важно, что окружающий мир пронизан скрытыми, неявными ритмами, нужно всмотреться, чтобы почувствовать их.

Академик Д. Лихачев, сравнивая природные ритмы России и Армении, писал, что для русской природы, очеловеченной крестьянским трудом, характерен ритм вспаханной земли, ритм изгородей и бревенчатых стен. В деревне и в городе продолжается тот же ритм параллельных линий, который начинается с пашни. Борозда к борозде, бревно к бревну, улица к улице. Крупные ритмические деления сочетаются с мелкими, дробными. Одно плавно переходит к другому... И все это в приливах и отливах скрытых и явных ритмов — грядок, улиц, домов, бревнышек...

Пейзажи Армении другие: волнообразные яркие полосы покрывают горные склоны, квадраты возделанных полей стелются словно разноцветные ковры, ритмы гор и полей сочетаются и одновременно противостоят друг другу. Но главное, подчеркивает Лихачев, ритм армянской природы как бы повторяется в душевном ритме людей. Эту связь отражают в картинах художники и в стихах поэты.

Фотографы также постоянно используют ритмы, но делают это по-разному, в зависимости от замысла и конкретного материала. Так или иначе каждому из них приходится решать ритмическую часть композиции, поскольку в изображении непременно складывается свой ритм. У автора есть изобразительные средства, чтобы управлять им.

ВЫЯВЛЕНИЕ РИТМА

В книжках для начинающих фотолюбителей нередко встречается определение ритмической композиции как равномерного повторения сходных элементов. Но вот что получается: снимки, где эта равномерность выдержана, порой выглядят скучными, невыразительными. Тот, кто снимал в ткацком цехе, на параде, на стройке, хорошо знает, как трудно иногда избавиться от навязчивого чередования одинаковых линий и пятен, забивающих плоскость кадра. Вместо того, чтобы придать снимку живость, ритм может внести статику, сухость, однообразие. Приходится даже прибегать к разнообразным ухищрениям, чтобы сбить, ослабить его.

Материалом, из которого В. Чейшвили построил сюжет снимка, стала комбинация ритмов, представленных разметочными линиями, барьерами, колодками. И все это в виде белых пятен и линий на фоне черной гаревой дорожки.

Автор дал работе название «Старт», и это короткое энергичное слово, звучащее как стартовый выстрел, добавило выразительный штрих в общую картину. Но интересовало фотографа нечто большее, чем начало бега. Ведь и цепочка спортсменов, вытянувшаяся в этот момент в строгую линию, уверенно вписана им в геометрию горизонтальных и вертикальных линий, которые расчертили снимок, превратив его в сложную «кардиограмму» бега.

Пульсирующие пунктиры планок, вертикали стоек и диагонали разделительных линий, которые выросли снизу из крутых дуг,— все это вместе взятое образовало мерцающий ритмами рисунок, передающий динамику бега в виде сложного, но четкого графика. Бег, борьбу, напряжение духовных и физических сил автор выразил через комбинацию линий и графические контрасты. Чтобы осуществить замысел, ему надо было гармонично связать разные ритмические ряды и превратить набор белых пятен, черточек, линий в единое целое. Малейшая неточность в композиционном решении, нечуткость к «частным» ритмам — и столь оригинальное образное решение рассыпалось бы.

В. Чейшвили пришлось соединить несколько ритмических мотивов. Нередко решается обратная задача: устранить детали, подробности (в конечном счете — побочные ритмы), которые заслоняют ритмическую линию, подмеченную автором в реальном сюжете. Чтобы проявить ее, сделать единственной основой изображения, прибегают к различным приемам.

Снимок С. Романова «Морские души» построен на волнообразном ритме, который стал главным изобразительным моментом композиции. Автор довел изображение до графики и скадрировал его так, что остались лишь фрагменты фигур. Это помогло сосредоточить внимание зрителя на главном. Несмотря на жесткую кадрировку и полное отсутствие деталей мы легко «прочитываем» строй черных и белых полос, угадываем по ним движение, сходное с мерным строем набегающих волн. Так рождается фотографический образ понятия, которое выражено словами подписи к снимку — морские души.

В данном случае образ целиком сформирован на ритме, подмеченном в жизни и умело выявленном.

ПРЕОДОЛЕНИЕ РИТМА

Использовать явный ритмический узор из предметов нетрудно, но всякий раз стоит прикинуть, а не станет ли он механически главенствовать в снимке, подминая важные для сюжета жизненные моменты.

В снимке М. Анищенко «Любопытство» деревянная ограда занимает добрую половину кадра и вполне могла бы подавить сюжет своим активным ритмом. Тем не менее она отошла на второй план и совсем не бросается в глаза, потому что тонально погашена. При этом достаточно

умело были соблюдены правильные тональные соотношения.
Мягкий свет тонко вылепил формы лица и тела девочки, а рисунок платья с его ритмом кружков и полосок удачно «разбавляет» суховатую чертежность штакетника. Вместе с контрастом по тону в композиции работает контраст ритмов.
С самого начала хотелось задать вопрос: а зачем забор занимает так много места на снимке, ведь с его активным ритмом надо еще совладать. Не проще ли было бы скадрировать его? Попробуйте. Дайте забору места поменьше, и сразу исчезнет состояние, выраженное в снимке. Сейчас девочка потянулась, ее фигурка выражает пластически любопытство. Срежьте кадр снизу хотя бы немного — девочка окажется стоящей на перекладине забора, и состояние любопытства, которое так точно удалось показать, пропадет.

СОЗДАННЫЙ РИТМ

Способов внесения ритма в снимок много, хотя каждый раз приходится отталкиваться от реального материала. Распространенный случай включения ритма в композицию — использование симметрии. Симметрия естественно возникает, когда в кадр попадают отражения предметов.

В этом же направлении мчится катер, оставляя позади кипящий бурун. Катер — в геометрическом центре снимка, и по правилам должен был бы «застыть» на месте, ибо при таком построении композиции движение пропадает. Но выручает бурун, создающий ассиметрию, а значит, и некоторую динамику. Важно то, что автор «переиграл» работу ритмов. Они зрительно активны справа от катера и ослаблены с левой стороны: тут совсем нет белых просверков, и рябь создают не блики, а темные черточки. Вибрация тона создает игру ритмов, их контраст.

ВНУТРЕННИЙ РИТМ

Интересно сравнить работу В. Федоренко, в которой ритмические отношения созданы при печати, со снимком С. Карташева «Горизонт». Сравнение напрашивается потому, что композиционная схема одна и та же: главная диагональ делит кадр на две тонально разные половины.
У Карташева линия косогора идет почти прямо по диагонали. Темная стена леса с четким ритмом деревьев стала фоном. По контрасту с ним светлая земля, покрытая узором трав, дает ощущение пространства, громадности, значительности

мов, связывающих в одно гармоническое целое простые обыденные предметы.
В натюрмортах другого мастера — Я. Глейздса много значит скрытая работа тонального ритма, подчеркнуть которую помогает автору его излюбленная техника — изогелия.
Использование сложных внутренних ритмов в снимках во многом вытекает из материала, с которым имеет дело фотограф. Скажем, в городских пейзажах А. Слюсарева активны линейные ритмы и это связано с характером современной городской среды. Иначе проявляется тот же линейный ритм в пейзажах А. Васильева, когда он сопоставляет пластику архитектуры с ритмами природного окружения. При этом оба автора, каждый по-своему, умело используют игру светотени, тональные контрасты, искусно приглушая одни и усиливая другие ритмы.
Оценивая композицию будущего кадра во время съемки, мы попадаем во власть ритмических «голосов», которые то звучат в унисон, то сталкиваются в контрапункте. Допустим, вы решили снять довольно типичную ситуацию: перед началом спектакля у здания театра собирается публика. Вертикальные линии колоннады торжественно поют одну партию вместе с вертикалями фигурок, живописно расположившихся у колонн и на ступенях



В. ФЕДОРЕНКО (ГОМЕЛЬ) СКОРОСТЬ



З. КАРЕТНИКОВА (МОСКВА) ПРОСТОЙ МОТИВ



С. КАРТАШЕВ (КИШИНЕВ) ГОРИЗОНТ

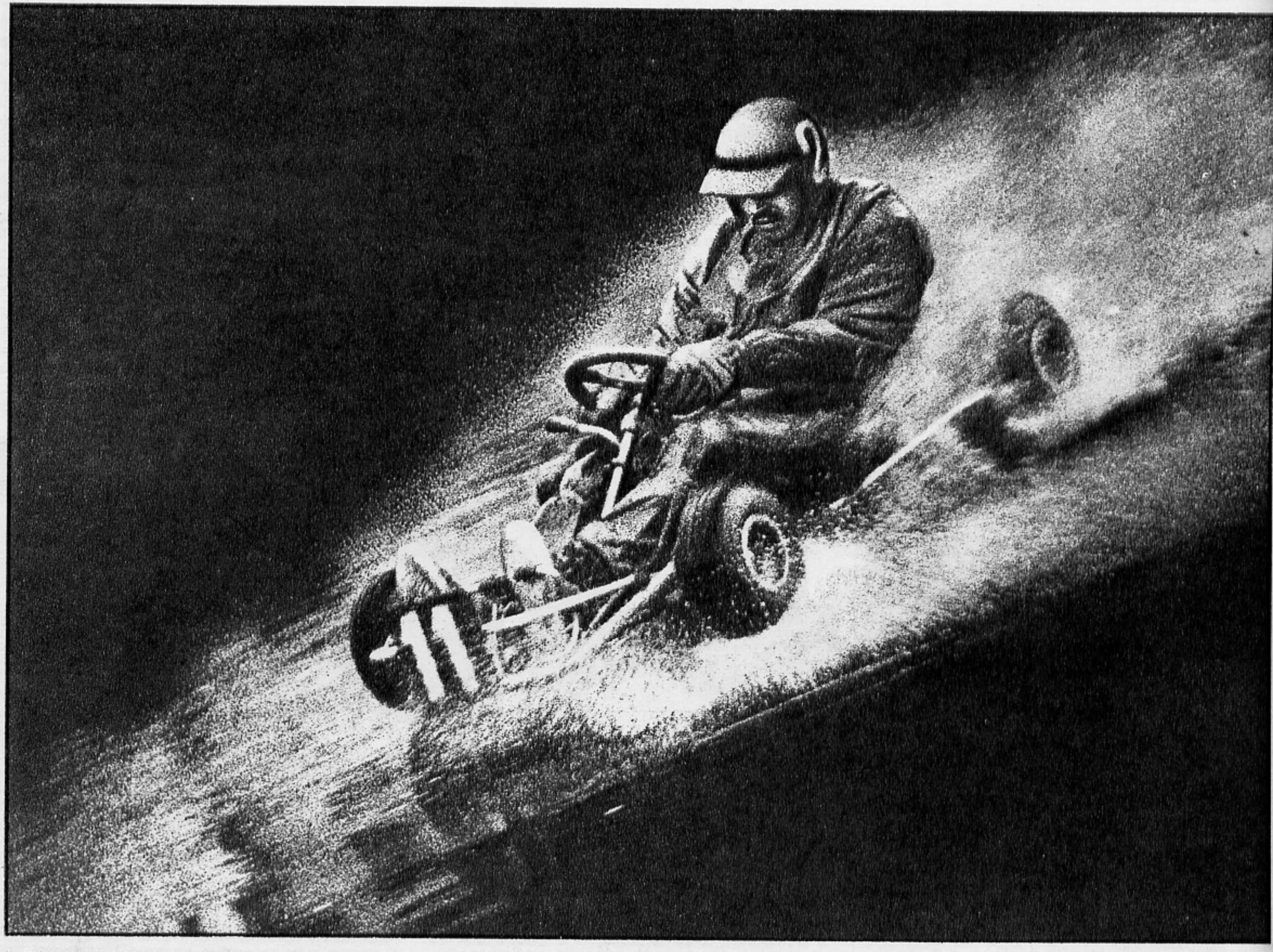
Поучителен в этом отношении снимок З. Каретниковой «Простой мотив». Пейзаж, наполненный лирическим настроением, она сделала, можно сказать, из ничего. Был довольно банальный мотив — скамейка, дерево, сарай на берегу маленького деревенского пруда. Но автор тонко почувствовал, какой выразительный момент вносит в композицию ритм, возникающий из отражения немногочисленных предметов в воде. Обычно зеркальному отражению сопутствует статичность, которая сводит на нет дыхание жизни в кадре. Чтобы избежать ее, фотограф терпеливо ждал, пока воду не покрыла легкая рябь и отражение оказалось размытым. Кадр сразу наполнился движением. Автор сумел открыть тихую красоту простого мотива, потому что понял: композицию надо строить на нюансах, на едва уловимых ритмических несовпадениях.
Иначе создает сложную игру ритма В. Федоренко в работе «Скорость». Тут многое сделано в лаборатории, под увеличителем. Водная гладь занимает всю плоскость кадра, и высокая точка съемки выбрана не случайно: ракурс усилил действие ритма, который задан строем убегающих волн. Это даже не волны, а широкие полосы из сверкающих солнечных бликов, почти параллельные главной диагонали.

природы, оно связано с устойчивостью ритма и тона в снимке. Интересно, что автор добился такой устойчивости при резкой ассиметрии композиции. Это удалось потому, что весь строй снимка подчинен одному внутреннему ритму.
Внутренний ритм в снимке складывается из тех неявных ритмов, которыми отмечено любое явление природы. Чтобы определить его роль в изображении, нужно анализировать пластику линий масс, объемов, плоскостей, понять соотношение между ними, уяснить действие тона, контрастов. Если вы внимательно просмотрите фотографии, опубликованные в номерах журнала, то легко обнаружите, что явных, бьющих в глаза ритмов у большей части снимков нет. И все-таки в каждом, в той или иной степени, совершается работа ритма. Есть ритмическая выстроенность форм, которая придает внутреннюю динамику и напряженность снимку.
В журнале не раз печатались привлекающие внимание своими пластическими решениями натюрморты А. Кулакова. На первый взгляд в них отдано явное предпочтение линейным ритмическим построениям. В какой-то мере это действительно так. Но вглядываясь в снимки, размышляя над тем, в чем же секрет их гармонии, начинаешь понимать роль скрытых рит-

лестницы, зато четкие горизонтали лестничного марша ведут другую мелодию. Различно расположенные и по-разному освещенные архитектурные плоскости также создают свою ритмическую игру, но это уже, так сказать, побочная мелодическая линия.
Такого рода композиции обычно строятся на контрасте предметов, тона. Противопоставление большого и малого — высокого портала и маленьких по сравнению с ним фигурок людей — даст ощущение пространства, а контраст черных силуэтов и светлой колоннады поможет воссоздать атмосферу театрального вечера. Но для того, чтобы правдиво передать ее, нужно будет обязательно привести к гармонии все ритмы изображения. Единый образный ритм свяжет весь «организм» снимка в единое целое, даст ему живое начало. Тогда только начнет действовать столь трудно уловимый механизм обращения документального содержания фотографии в образную форму. Во всяком случае, несомненно одно — при обращении документа в фотографический образ ритму принадлежит важная роль.

В. СТИГНЕЕВ

Дом, в котором...



В. ЕГОРОВ ИЗ СЕРИИ «КАРТИНГ»

Есть в России маленькие города, которые известны далеко не каждому русскому человеку.

Но попробуй скажи об этом жителю того самого небольшого города — обидится, пожалуй. Удивленно вскинет брови: «Так уж и неизвестен?! Посмотрите энциклопедию, там черным по белому: известен с XII века».

Есть во Владимирской области такой город Ковров. Несколько лет назад автор этих строк имел неосторожность спросить: что за город? В ответ вежливо, но с нескрываемым чувством превосходства разъяснили, что здесь крупнейший экскаваторный завод, великолепный музей, что в Коврове ежегодно проводится всесоюзный мотокросс. Команда «Ковровец» — четырехкратный обладатель Кубка СССР и двукратный чемпион страны по мотоболу. И вообще, город производит каждый пятый из выпускаемых в стране мотоциклов.

«Фотомототема» (если позволительно так ее назвать) — наверное, основная в творчестве членов этого коллектива. Во всяком случае, если судить по результатам фотосъемок, хотя в клубе есть ревнители самых разных фотографических жанров. И в этом смысле «Ковров» — патриот Коврова.

Другие популярные в фотоклубе темы столь же часто осваиваются в сотнях других любительских коллективов — пейзаж, портрет, жанр. Здесь есть свои удачи, может быть, менее эффектные и менее зрелищные. Но задушевность, искренность русской природы дороги ковровцам как патриотам своего края. Кстати, они очень просили не ограничивать показ их творчества (как это вначале планировалось) исключительно мотосюжетами.

Когда я спросил председателя клуба Валерия Егорова, что характерно для фотоклуба «Ковров», последовал ответ: энтузиазм. Энтузиазм коллектива, завоевавшего, несмотря на отсутствие в течение многих лет помещения и других элементарных условий для творческой работы, главные награды международных конкурсов «Ассофото» и «Интерклуб», ставшего лауреатом Всесоюзного фестиваля, трех республиканских смотров. Хвала таким, как Ю. Мольков, В. Соловьев, Н. Гаранин, В. Щеглов — людям, самозабвенно любящим фотографию, состоящим в клубе около двадцати лет.

...Есть ходячее, ставшее истертым выражение: осветить тему. Но известно, что яркий направленный свет, как правило, делает изображение плоским, лишенным объемов, фактуры, а значит, и самой жизни. Лучше, наверное, когда тема сама светится. Излучает свет.

Такая тема для ковровцев может быть обозначена очень широким понятием. Дом. Родной дом. В котором они живут.

А. ЗЫБИН

Ю. МОЛЬКОВ АКРОБАТ ПОНЕВОЛЕ

Н. ГАРАНИН УКРОЩЕНИЕ МУСТАНГА

В. ЩЕГЛОВ ПЕЙЗАЖ

В. СОЛОВЬЕВ У РУБИКОНА

В. ЩЕГЛОВ ЛЕТО

Т. МАКУШЕВА РОДНАЯ СТОРОНА

ФОТОЮНИОР



НАШ ВЕРНИСАЖ



АНДРЕЙ СИТЧЕНКО, 15 ЛЕТ (ЗАПОРОЖЬЕ)
МАМЫ НА КОНЦЕРТЕ

Андрей Ситченко — член фотостудии Дома пионеров Ленинского района Запорожья. (Условия съемки: «Киев-4», объектив «Юпитер-8М», пленка 130 ед. ГОСТа, выдержка 1/50 с, диафрагма 4. Производилась подсветка киноосветителем 1000 Вт с трех метров.)

ЧТО УМЕЕМ

Юный фотограф — школе

Занимаясь в фотокружке Дома пионеров, на станции юных техников, ты научился фотографировать, освоил негативный и позитивный процессы, репродуцирование. Теперь можешь как фотограф принять активное участие в общественной жизни своей школы.
В каждой школе есть ребята, умеющие фотографировать. Из них можно создать группу юных фотокорреспондентов.
С чего начать работу? Начните с организационного собрания группы. Провести его вам помогут старшая пионерская вожатая, секретарь комитета комсомола школы, заместитель директора школы по воспитательной работе. На этом собрании выберите руководителя группы — главного фоторедактора. Конечно, это должен быть опытный фотолюбитель. Составьте план работы на учебный год, график дежурств юных фотокорреспондентов (каждому из вас в течение месяца предстоит дежурить 2—3 раза). План работы, состав корреспондентского бюро должны быть утверждены на комитете комсомола и совете дружины школы.
После того, как бюро организационно оформлено, нужно договориться с директором школы о выделении небольшого помещения для фотолаборатории. Оборудовать ее могут помочь шефы школы. Но даже отсутствие помещения не должно помешать работе, фотокорреспонденты могут печатать свои снимки дома или во Дворце пионеров.
В плане работы фотокорреспондентского бюро на год необходимо предусмотреть отображение работы пионерской дружины, комсомольской организации школы, занятий школьных кружков.
Лучшие снимки, сделанные юными фотокорреспондентами, желательно напечатать в двух экземплярах размером не менее 13×18 см. Один экземпляр вместе с негативом идет в папку с надписью «Школа №. . . , год. . .». Это фотолетопись. Второй экземпляр используется в фотогазете. Выходить она может 1-2 раза в месяц. Желательно, чтобы ее выпуск приходился на определенный день, например, на каждую 3-ю среду месяца и висел всегда на одном и том же месте. Тогда ребята с нетерпением будут ждать выхода каждого номера. Газету хорошо делать на листе ватмана. Заменяя одну газету другой, сохраните прежнюю. 19 мая, в день рождения Всесоюзной пионерской организации можно вывесить все газеты за год.
Как строится работа фотокорреспондентского бюро? Члены бюро собираются раз в месяц, составляют план очередного номера фотогазеты. Вот пример такого плана.
1. Участие отрядов во Всесоюзном пионерском марше (работа на субботнике, в подшефном детском саду, экскурсия в музей В. И. Ленина, встреча с ветераном КПСС).
2. Заседание комитета комсомола, вручение комсомольского билета.
3. Занятие предметного кружка.
4. Спортивная работа.
5. Репортаж с урока в пятом классе.
6. Фотография критикует.
7. «Смеяться, право, не грешно над тем, что кажется смешно».
Таким образом, фотогазета будет состоять из 8—12 снимков. При распределении заданий учитывайте интересы ребят: спорт, например, лучше поручить снимать фотолюбителю-спортсмену.
Снимки для рубрики «Фотография критикует» — забота дежурных фотокорреспондентов. «Скрытая камера» поможет сделать их выразительными. В день дежурства фотокорреспондент приходит в школу с фотоаппаратом. Накануне он получает в совете дружины, в комитете комсомола информацию обо всем интересном, что будет в школе. Фотографии он делает во время перемен, в неурочное время, а в случае необходимости и во время уроков (с разрешения учителя).
Негативы фотографий, используемых в фотогазетах, лучше хранить следующим образом: с них делают контактные отпечатки, наклеивают на конверты, а внутрь конвертов кладут негативы, разрезая пленку по 3—4 кадра. На конверте нужно обязательно написать, что снято, где и когда, фамилию автора снимка.
С первых дней корреспондентской работы обратите внимание на текстовку к снимку. Она должна быть информационно насыщенной, лаконичной.
Наряду с обзорной фотогазетой вы можете выпускать тематические. В такую фотогазету входят 6—8 фотографий.
Не забывайте свои снимки давать и в классную стенгазету. Из лучших фотографий, помещенных в фотогазетах, а также из снимков, не публиковавшихся ранее, можно сделать итоговую выставку. Фотографии для нее желательно печатать размером 24×30 или 30×40 см. Наклейте их на 8—10-мм картон, фанеру или оргалит. Фанера и оргалит предварительно оклеиваются с обратной стороны белой бумагой. Клеить лучше столярным клеем. Текст можно написать на плотной бумаге и подклеить снизу с обратной стороны.

И. ГОЛЬДБЕРГ,
педагог кинофотосектора Московского городского Дворца пионеров и школьников

КОММЕНТИРУЕТ МАСТЕР

Увлеченность



БОРИС ОСТАНКОВИЧ (ПЯТИГОРСК)
МУЗЫКА



ЯСОН ЦЕКВАШВИЛИ (ТБИЛИСИ)
ЗДРАВСТВУЙ, ИСКУССТВО!



ГУСЕЙН РУСТАМОВ (ДУШАНБЕ)
В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

АНДРЕЙ ГРОМОВ (ЯРОСЛАВЛЬ)
КОРАБЕЛЫ



Само собой разумеется, что все, кто присылают в «Фотоюниор» свои снимки, увлекаются фотографией. А их товарищи любят рисовать или петь, танцевать, собирать модели кораблей, сочинять стихи или заниматься в радиокружке.
В почте «Юниора» накопилось много хороших снимков, запечатлевших ваших друзей за их любимым занятием. Увлеченность — и ваша, и героев ваших работ — вот главный залог успеха в таких съемках. Большинство изображенных на снимке ребят не замечали фотографов. Они были заняты любимым делом и потому выглядят так естественно.
Андрей Громов из Ярославля прислал работу «Корабелы». Три юных кораблестроителя заняты сборкой очередного судна. Привлекает мягкий боковой свет, динамичное расположение рук в кадре, взгляд мальчика, держащего модель судна. Снимок заставляет зрителя сопереживать и волноваться вместе с конструкторами — поплывет ли кораблик?
Фотография Бориса Останковича из Пятигорска тоже довольно убедительна. Трио скрипачей осваивает новое для них музыкальное произведение. Три взгляда в одну нотную тетрадь, одинаковое положение вскинутых смычков — все говорит о правдивости момента, о серьезном увлечении музыкой маленьких музыкантов. Декоративность снимку придают инструменты, висящие на стене.
В работе душанбинца Гусейна Рустамова «В мире прекрасного» и композиция, и сюжет, и точка съемки несколько стандартны. И это, на мой взгляд, снижает достоинства фотографии. К тому же непонятно, почему учитель работает кистью над готовым детским рисунком?
Ясон Цеквашвили из Тбилиси прислал снимок «Здравствуй, искусство!». Идет по залам художественного музея мальчик... Тема тоже далеко не нова. К тому же поза героя — рука на подбородке — наводит на мысль о том, что Ясон сказал ему: «Встань здесь, смотри туда...»
Но допустим на минуту, что герой снимка никогда раньше не задерживался у работы, на которую его попросил посмотреть фотограф.
А остановившись около произведения, маленький зритель открыл для себя красоту, которой он раньше не замечал...

В. АХЛОМОВ,
фотокорреспондент «Недели»

«ФОТОЮНИОРУ» ПИШУТ...

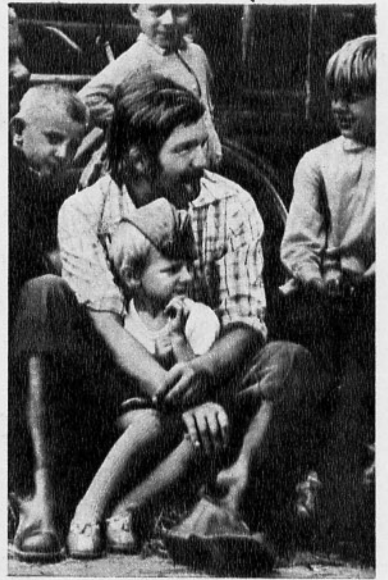
«Куда пойти учиться?!»

Хочу стать фотокорреспондентом. Можно ли сразу после школы идти работать в редакцию или надо обязательно кончать журфак? Я думаю, этот вопрос волнует не только меня, но и многих моих сверстников, которые любят фотографировать.
Игорь Братухин, 15 лет
Киров

Подскажите, пожалуйста, в каких городах можно поступить в институты, техникумы или училища по фотоделу и какие специальности можно получить, учась в них.
Василий Набока, 15 лет
Херсон

В вашем журнале прочитал об одном фотографе, который был не то ассистентом, не то помощником у В. Малышева. Не могли бы вы помочь мне, так сказать, выйти на связь?
Денис Смольнов, 17 лет
Москва

Подобные письма приходят в «Фотоюниор» часто. Однозначно ответить на них трудно. Стать фотокорреспондентом без высшего образования, как хотелось бы Игорю, можно, сотрудничая с прессой сначала внештатно и набираясь опыта и знаний уже в процессе работы. И все-таки желательно иметь специальное образование. Денису и другим начинающим фотолюбителям, стремящимся к общению с мастерами, можно посоветовать только одно — идти в фотоклубы (список адресов фотоклубов напечатан в «СФ», 1983, № 1, 5; детских фотостудий — в «СФ», 1984, № 12).
С вопросом читателей «куда пойти учиться?» редакция «СФ» обратилась в министерства высшего и среднего специального образования союзных республик. Ответили нам следующее:
Специальные курсы по фотоделу и фотожурналистике читаются на факультетах журналистики Московского, Белорусского, Киевского, Львовского, Латвийского, Уральского университетов.
Подготовка фотографов по специальности «Фототехника» осуществляется в Московском политехникуме имени Моссовета Минбыта РСФСР, в республиканском заочном технологическом техникуме Минбыта УССР (Киев) по дневной и заочной формам обучения, в Вильнюсском технологическом техникуме по дневной форме обучения; в Минском технологическом техникуме по дневной форме обучения (на базе 8 классов), в Киргизском республиканском технологическом техникуме (г. Ош), в Алма-Атинском технологическом техникуме бытового обслуживания и легкой промышленности (на базе 8 классов).
Специальность «Фотограф» на базе 10 классов можно получить в средней профессиональной школе № 2 Таллина. В Рижском техникуме культпросветработников есть специализация «Кинофотосамодеятельность».
Специальность «Аэрофотогеодезия» есть в Московском и Новосибирском институтах инженеров геодезии, аэрофотосъемки и картографии, специальности «Фототехника» и «Аэрофотосъемка» — в Московском топографическом техникуме, специальность «Аэрофотограмметрия» — в Ленинградском и Новосибирском топографических техникумах.
Фотографию изучают во ВГИКе и Ленинградском институте киноинженеров.
В некоторых институтах культуры введена специализация по руководству самодеятельной кинофотостудией (к примеру, в Московском институте культуры). Прием студентов в институты культуры проводится в соответствии с правилами приема в гуманитарные вузы.
Ряд ПТУ занимается подготовкой работников фотоателье для системы бытового обслуживания населения. Их адреса нужно запрашивать в местных управлениях бытового обслуживания.



РОМАН КОЗЛОВ, 16 ЛЕТ (КОВРОВ)
МУЖЧИНЫ

ОЛЕГ ЛАЗАРЕНКО, 16 ЛЕТ (АНАПА)
СЕЙЧАС ИГРА!



Из читательских конвертов...

Уважаемая редакция!
В «Советском фото» (№ 6, 1984) была помещена беседа фотожурналиста Валерия Генде-Роте с народной артисткой РСФСР Эдитой Пьехой. Она изъявила желание увидеть свою фотографию, которая была бы сделана непосредственно из зала в тот момент, когда артистка выходит к зрителям. Недавно певица была на гастролях у нас на севере. Мне, кажется, удалось снять кадр именно такой, где Эдита Пьеха, добрая и приветливая, говорит: «А теперь я вам спою...»
А. Григорьев,
член народного фотоклуба «Сиверко», Северодвинск





Р е д.: Хотя из зала снимать гораздо сложнее, чем в студийной обстановке, нам представляется, что вы справились со своей задачей.

Дорогая редакция!
Очень редко приходится видеть на выставках, на страницах прессы фотографические шаржи. За исключением, пожалуй, выставки «Коллеги» в Шяуляе. Но там шаржи лишь на деятелей фотографии. Посылаю вам снимок, запечатлевший известного поэта-пародиста Александра Иванова...
Н. Борзых,
Усть-Каменогорск

Р е д.: Публикуем вашу фотографию. Уверены, что Сан Саныч не обидится на эту фотошутку.

Уважаемая редакция!
Мне очень хотелось через «Советское фото» выразить благодарность работникам Красногорского механического завода и в частности мастеру гарантийной мастерской тов. Шашкину. У купленной мной в 1970 году камеры «Горизонт» отказал механизм перемотки пленки. Зная о том, что завод давно, уже более 15 лет назад прекратил выпуск этой камеры, я все же рискнул обратиться за помощью на завод. И очень скоро, буквально через 10 дней, я получил отремонтированную камеру.
В. Король,
Прокопьевск
(Кемеровская обл.)

Р е д.: Как было бы хорошо, если бы подобное отношение к клиентам ремонтных мастерских стало нормой.

Н. БОРЗЫХ САН САНЫЧ

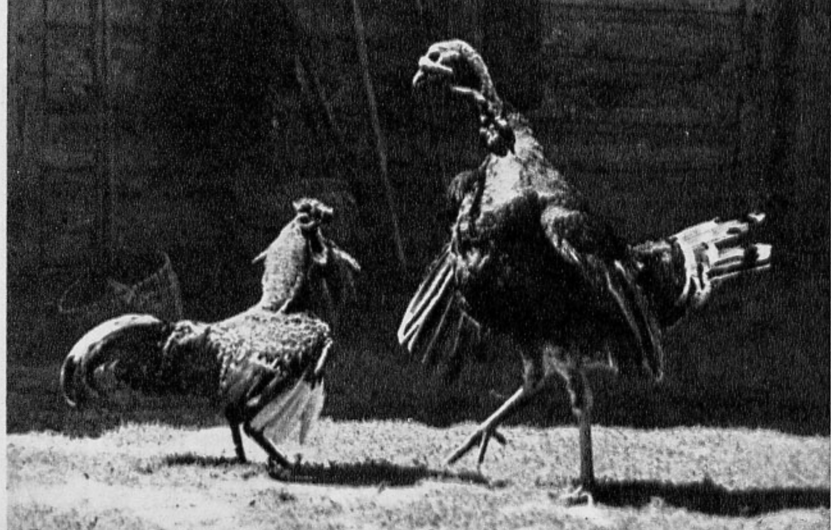
А. ГРИГОРЬЕВ ЭДИТА ПЬЕХА

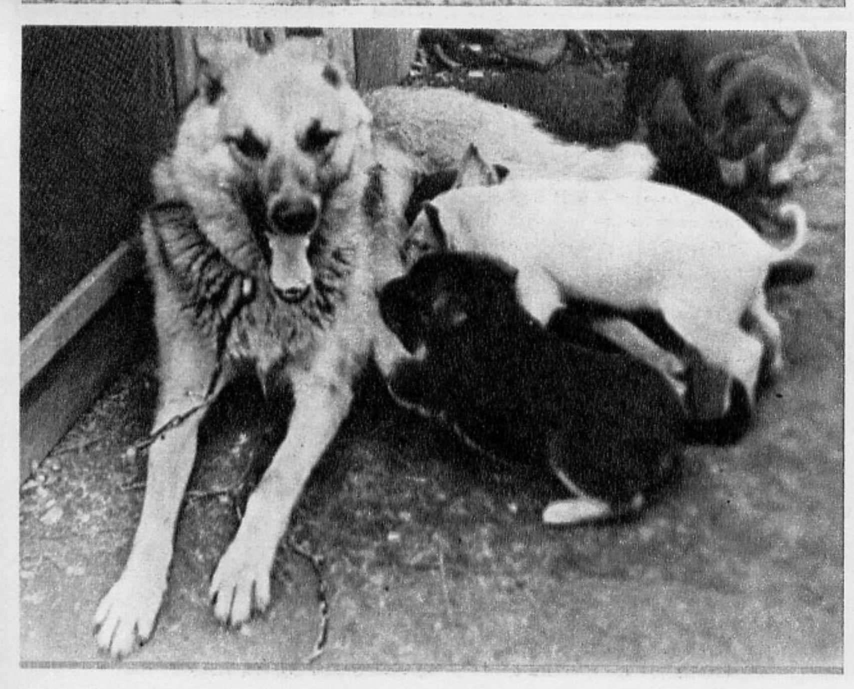
В объективе — улыбка...

К этим фотографиям никаких подписей придумывать не надо. Общее название всей подборки мы вам даем: «А у нас во дворе...» Задание очень простое — написать микрорассказ объемом не более страницы на машинке, в котором бы «под фотографическим углом зрения» нашли отражение все три сюжета. Смешной! А к рисунку сделайте подпись...



ФОТО
А. ЯКОВЛЕВА, С. КРУПЕНЬКО, Р. АЛТЫНБАЕВА

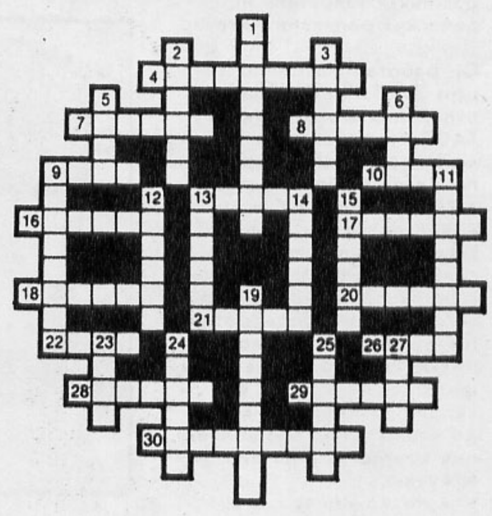




КРОССВОРД

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:
4. ИЗВЕСТНАЯ ФОТОГРАФИЯ Л. АССАНОВА. 7. НАГРАДА. 8. ЖАНР. 9. ФОТОКЛУБ В ИРКУТСКЕ. 10. ДЕТСКАЯ ФОТОСТУДИЯ В РИГЕ. 13. АВТОР КНИГИ «ПУТЬ ФОТОАППАРАТА» 16. СВИДЕТЕЛЬСТВО ОБ УЧАСТИИ В ВЫСТАВКЕ. 17. КОРОТКОФОКУСНЫЙ ОБЪЕКТИВ. 18. ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР В РСФСР, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «РАДУГА». 20. СОВЕТСКИЙ ФОТОАППАРАТ ОДНОСТУПЕННОГО ПРОЦЕССА. 21. ПОЗИТИВНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ НА ПЛЕНКЕ ИЛИ СТЕКЛЕ. 22. ЧАСТЬ ФОТОРУЖЬЯ. 26. ОДНА ИЗ ЭЛЕКТРИЧЕСКИХ ЦЕПЕЙ. 28. НАСЕЛЕННЫЙ ПУНКТ В ЧЕРНИГОВСКОЙ ОБЛАСТИ, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ ФОТОКЛУБ «ДРУЖБА». 29. ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР В РСФСР, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «СИНТЕЗ». 30. СОВЕТСКИЙ ТЕОРЕТИК ФОТОГРАФИИ.

ПО ВЕРТИКАЛИ:
1. ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ СОВЕТСКИХ ФОТОГРАФОВ. 2. НАЗВАНИЕ СЕМЕЙСТВА СОВЕТСКИХ ОБЪЕКТИВОВ. 3. РАЙЦЕНТР В МОЛДАВИИ, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ ДЕТСКАЯ ФОТОКИНОСТУДИЯ «ПИОНЕР». 5. ЕЖЕДНЕВНАЯ ГАЗЕТА. 6. СЕМЕЙСТВО СОВЕТСКИХ ДЛИННОФОКУСНЫХ ОБЪЕКТИВОВ. 9. СОВЕТСКИЙ ЗЕРКАЛЬНЫЙ ФОТОАППАРАТ. 11. ИЗВЕСТНАЯ ФОТОГРАФИЯ Е. КАССИНА. 12. ОБЪЕКТИВ, ВЫПУСКАЮЩИЙСЯ В ПОЛЬШЕ. 13. ЛИТОВСКИЙ ФОТОХУДОЖНИК. 14. ДЕТСКАЯ ФОТОСТУДИЯ В ТИРАСПОЛЕ. 15. ПРОЗРАЧНОЕ ВЕЩЕСТВО, ПРИМЕНЯЕМОЕ В ОПТИЧЕСКИХ ПРИБОРАХ. 19. УСТРОЙСТВО ДЛЯ НАВОДКИ НА РЕЗКОСТЬ. 23. СПЕЦИАЛИСТЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ КОНКУРСА, ВЫСТАВКИ. 24. ОЧЕРТАНИЕ ПРЕДМЕТА. 25. ПОСЕЛОК В ИРКУТСКОЙ ОБЛАСТИ, ГДЕ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «ЛЕНА». 27. ПОЛУФОРМАТНАЯ КАМЕРА.



ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, НАПЕЧАТАННЫЙ В № 9

ПО ГОРИЗОНТАЛИ: 5. «ЭЛЕКТРОНИКА». 8. ГУАШЬ. 9. «НИКОН». 12. ГРЕКОВ. 13. РОЗОВ. 14. «МИКРАС». 17. БОЛДЫРЕВ. 18. НАЧИНКИН. 19. «ПОЕДИНОК». 20. «ПЕНТАКОН». 23. БЕРЛИН. 25. «НАСОН». 26. «ЮНОСТЬ». 30. БИНДЕ. 31. КУРОК. 32. ЭКСПОНОМЕТР.

ПО ВЕРТИКАЛИ: 1. ДЕНЬЕР. 2. СТЕШАНОВ. 3. БОГДАНОВ. 4. «ПИОНЕР». 6. КУРСК. 7. «ФОТИК». 10. ВАРФОЛОМЕЕВ. 11. ВЛАДИВОСТОК. 15. МЕТОЛ. 16. МАКЕТ. 21. ШАРОСКОП. 22. «НОВОБРОМ». 24. ЛЕВИН. 27. «ОРИОН». 28. ОДЕССА. 29. ДЕКРЕТ.

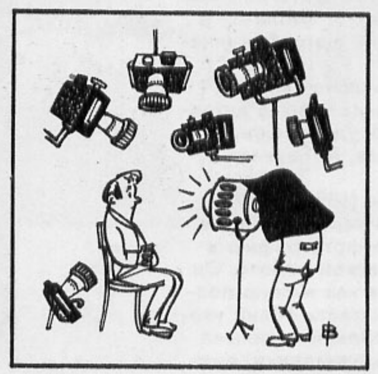


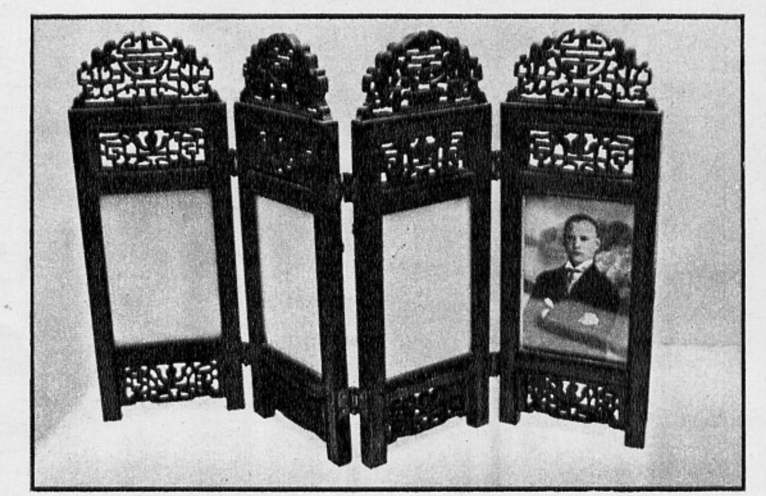
РИСУНОК В. ЕЛИСТРАТОВА

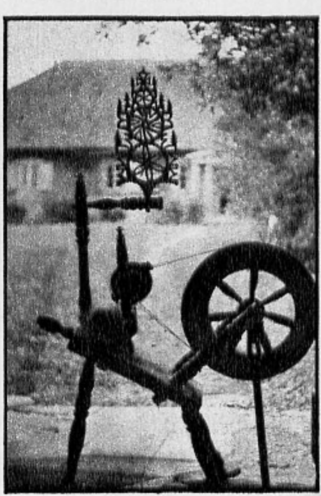
Виктор Ахломов **Вас приглашает Шяуляй**



ТАКИМИ КАМЕРАМИ ФОТОГРАФИРОВАЛИ В НАЧАЛЕ ВЕКА









В мире существует большое число различных музеев. Но фотомузеев в мире не так уж и много. Первый фотомузей в нашей стране был открыт десять лет назад на литовской земле в городе Шяуляе. Его основателем является фотохудожник, собиратель исторических реликвий Антанас Дилис.

Он работал фоторепортером ЭЛЬТА — Литовского отделения Фотохроники ТАСС. Часто ездил в командировки, из которых привозил в Шяуляй старые, отслужившие свое фотопринадлежности, пожелтевшие от времени фотографии, выполненные еще мокроколлодионным способом, и даже дагерротипы — все то, что было прямо связано с развитием фотографии в Литве от середины прошлого века до наших дней. Эта коллекция и положила начало фотомузею.

Что же можно увидеть ныне в его залах, на его стендах? Конечно, ящичные камеры прошлых эпох, снимки классиков мирового фотоискусства — документальный и художественный образ былого. Здесь множество семейных фотоальбомов, фотографических книг и журналов, авторские снимки членов авторитетных когда-то фотографических обществ, эмблемы и значки этих фотообъединений.

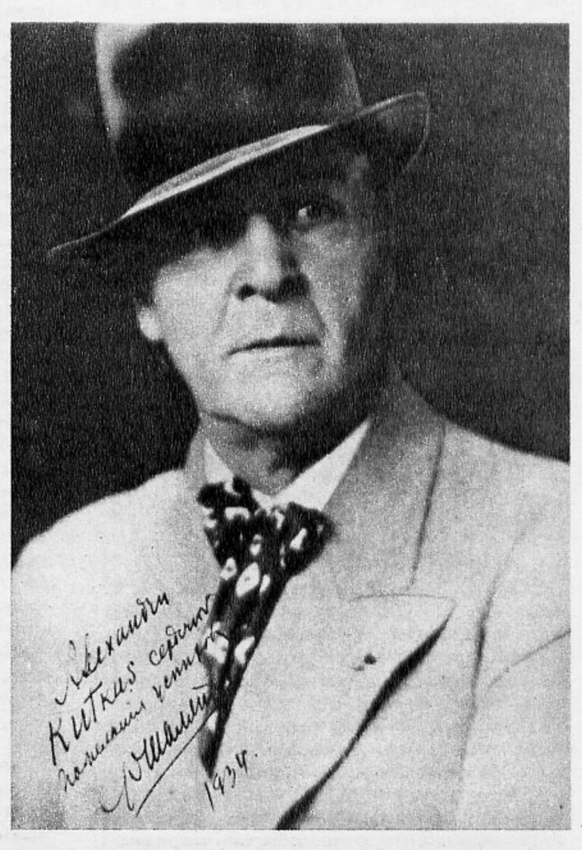
В музее можно увидеть снимки выдающихся литовских фотохудожников В. Бурачаса, К. Бауласа и других.

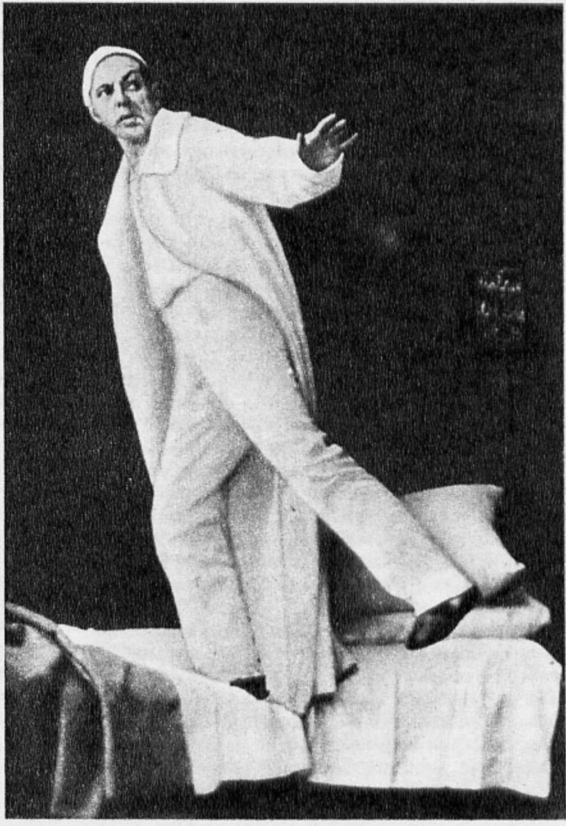
Б. Бурачас (1897—1972) одним из первых в Литве применил фотографию в краеведческой работе. Он стремился как можно полнее запечатлеть облик уходящей деревни — снимал народные праздники, про-

мысловое искусство, костюмы, повседневный труд крестьян. Его архив насчитывает ныне 11 тысяч негативов. Каждый из них имеет порядковый номер и подробную аннотацию — что, где и когда снято.
В 1937 году на Международной фотовыставке в Париже коллекция этнографических работ Б. Бурачаса была удостоена золотой медали.
К. Баулас (1893—1975) в начале века прошел курс фотографических наук в Москве у известного тогда фотохудожника Анатолия Трапани. В 1932 году он открыл в Каунасе свое портретное ателье. В разное время у него снимались Ф. Шаляпин, Н. Обухова, другие оперные знаменитости. Его учеником был известный ныне фотохудожник П. Карпавичюс, снимки которого также входят в экспозицию музея.
Сегодня в стенах музея проходят занятия факультета фотографии Народного университета культуры. Перед слушателями выступают искусствоведы, критики, историки фотографии. Свои лекции они иллюстрируют снимками из музейной коллекции.
Каждый год во время летних каникул сотрудники музея в городах и рабочих поселках, в деревнях собирают новые экспонаты. Как правило, Шяуляйский музей развертывает в этих населенных пунктах передвижные экспозиции. А в небольших рыболовецких совхозах стендами для фотовыставок под открытым небом часто становятся рыбацкие сети на берегу или стены какого-нибудь старого деревянного сарая. И это ничуть не снижает эстетического воздействия фотопроизведений...
Перед вами — некоторые из экспонатов Шяуляйского музея.









ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ДАГЕРРОТИПОВ, СНЯТЫЙ НА ТЕРРИТОРИИ ЛИТВЫ. 1840 г.

РАМКА ДЛЯ ФОТОГРАФИЙ, ВЫПОЛНЕННАЯ ЛИТОВСКИМ МАСТЕРОМ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ. 1910-е гг.

Б. БУРАЧАС
ПРЯЛКА. 1920-е гг.

СВАТ. Ок. 1920 г.

ПЛЕТЕНЫЕ САНИ. 1920-е гг.

ПАСТУХ. 1930 г.

К. БАУЛАС
ПОРТРЕТ Ф. И. ШАЛЯПИНА С ЕГО АВТОГРАФОМ. КАУНАС. 1934 г.

К. ШАПИРО
ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СНИМКОВ, ДАТИРОВАННЫЙ 1883 ГОДОМ.
МОСКОВСКИЙ АКТЕР В. АНДРЕЕВ-БУРЛАК В РОЛИ ПОПРИЩИНА ИЗ «ЗАПИСОК СУМАСШЕДШЕГО» Н. В. ГОГОЛЯ

Михаил Шульман

Автоматизация съемочных операций



Жидкокристаллический экран и некоторые установочные элементы на верхней крышке корпуса фотоаппарата «Кэнон Т-70»

Автоматизация операций, обеспечивающих готовность фотоаппарата к съемке — одно из основных направлений развития фототехники. Современные фотоаппараты, как известно, отличаются не только высокими техническими характеристиками, но и упрощенной, ускоренной их подготовкой к съемке, благодаря применению электрических устройств и электронных блоков. Добиваясь того, чтобы эти устройства и блоки не снижали надежности фотоаппарата и не слишком повышали его цену, в нашей стране и за рубежом за последнюю четверть века был освоен выпуск целого ряда моделей автоматизированных фотоаппаратов. В их числе такие, где все операции подготовки камеры к съемке сводятся к единственной — нажатию на спусковую кнопку.

Однако фотографы-профессионалы и квалифицированные фотолюбители нередко критически отзываются о полностью автоматических фотоаппаратах, считая, что эти модели ограничивают их творческие возможности. Такая критика не лишена оснований, но эти трудности вполне преодолимы.

Если фотограф, пользуясь полностью автоматическим фотоаппаратом, выбрал сюжет, скомпоновал кадр и затем нажимает на спусковую кнопку, то экспозиция определяется, как правило, по усредненному измерению в пределах кадра. Такой способ в некоторых случаях приводит к ошибкам. Например, если сюжетно-важный объект занимает небольшую часть кадра и расположен на более светлом фоне, то экспозиция определяется в основном яркостью фона, а изображение объекта окажется недодержанным. Естественным выходом из положения было бы так называемое детальное измерение яркости, то есть по небольшому участку в центре поля зрения. Тогда при измерении экспозиции, а также при автоматической фокусировке нужно расположить в центральном участке видоискателя изображение сюжетно-важной детали объекта.

Но дело в том, что эта деталь объекта может по желанию фотографа располагаться в любой части кадра. Поэтому в случае детального измерения яркостей экспонометрической системой и при применении автофокусировки (а она всегда выполняется по детали объекта) полной автоматизации подготовки к съемке достигнуть трудно. Во многих современных фотоаппаратах сначала наводят на объект центральный кружок в видоискателе, фиксируют измеренные яркость объекта и расстояние до него (например, неполным нажатием на спусковую кнопку). Затем, не снимая пальца со спуска, занимаются композицией кадра, после чего производят съемку, нажимая на спусковую кнопку до конца. Подобная система хотя и не требует особенно сложных электронных устройств, оказывается неприменимой для съемок с импульсным фотоосветителем, для фотоаппаратов с системой замера световой энергии, отраженной от фотопленки или от шторки затвора непосредственно во время экспонирования.

Возникает вопрос, можно ли выполнять детальное измерение непосредственно в момент спуска затвора? Можно, и по меньшей мере двумя способами.

Первый способ применен в некоторых зеркальных фотоаппаратах («Никон FA», «Олимпус ОМ-4»). По этому способу в системе TTL используется целая группа фотоприемников, каждый из которых «отвечает» за определенный участок поля зрения (рис. 1). Такая система помогает избежать грубых ошибок в экспонировании сюжетно-важного объекта съемки из-за влияния окружающего его фона.

Второй способ, на наш взгляд, более простой, так как позволяет обойтись единственным фотоприемником *. Фотоприемник воспринимает свет от небольшого участка поля зрения (кадра), но выполнен подвижным. Его движение согласовано с перемещениями ограничительного кружка в поле зрения видоискателя, выполняемыми, например, поводком от пальца фотографа в горизонтальном и вертикальном направлениях (рис. 2). На сюжетно-важный участок кадра можно навести спуск затвора, нажав на тот же поводок в направлении, параллельном оптической оси объектива. Этот способ позволит получить сюжетно-важный объект правильно экспонированным и резким, какой бы участок кадра он ни занимал.

Квалифицированные фотографы могут выдвинуть и другое возражение против полностью автоматического фотоаппарата. Современные полностью автоматические фотоаппараты, в которых устранены все подготовительные операции перед нажатием на спусковую кнопку, устанавливают пары значений «выдержка — диафрагма» (в зависимости от яркости объекта и светочувствительности пленки) только по жесткой программе. Это лишает фотографа возможности учесть характер снимаемого сюжета, не позволяет ему при съемке протяженных по глубине сюжетов сильнее диафрагмировать объектив, чтобы увеличить глубину резко изображаемого пространства, а при съемке быстродвижущихся объектов — устанавливать более короткие выдержки.

Подбор пар значений «выдержка — диафрагма» в зависимости от вида сюжета обеспечивается в многопрограммных системах автоматической установки экспозиции, но эти системы требуют предварительной операции перед нажатием на спусковую кнопку — выбора подходящей программы. Задача автоматизировать и эту операцию в современных серийных фотоаппаратах пока не решена. Правда, уже довольно давно было высказано предложение снабжать фотоаппарат несколькими спусковыми клавишами (или кнопками) по числу устанавливаемых видов сюжета. При нажатии на любую из клавиш выполняются автоматически все установки, в том числе подбор подходящей пары «выдержка — диафрагма», и происходит спуск затвора **.

Другой путь решения этой задачи, по-видимому, вполне реальный для фотоаппаратов недалекого будущего, — использование многоэлементных (мозаичных) фотоприемников, по сигналам которых встроенная в аппарат микро-ЭВМ определит, есть ли быстродвижущиеся предметы в снимаемом сюжете (и даже оценит их угловую скорость), и после автоматической фокусировки выполнит диафрагмирование для получения оптимальной глубины резкости, либо установит достаточно короткую выдержку с учетом скорости движения предмета. Однако заметим, что подобная система, очевидно, не сможет учесть всех съемочных ситуаций. Поэтому нужно будет иметь возможность ее отключения для достижения определенных художественных эффектов. Но во многих случаях такая полная автоматизация не будет ограничивать творческих возможностей фотографа.

Современные фотоаппараты сообщают снимающему столько информации, что разобраться в ней бывает нелегко. Решительный шаг к упорядочению всей этой системы сигналов сделан в зеркальном 35-мм фотоаппарате «Кэнон Т-70». В нем осуществлена (хотя, пожалуй, не в полной мере) здравая идея: информация для фотографа концентрируется в одном месте, причем лишь та информация, которая запрашивается или необходима в данный момент.

И, кроме того, ликвидированы обычные шкалы на головках и маховичках (шкалы выдержек, диафрагм, номеров кадра, светочувствительности фотопленок), а значит — упрощена механическая конструкция фотоаппарата. На верхней крышке фотоаппарата находится жидкокристаллический экран (фото 1) размером 15×22 мм (подобный используемым в электронных наручных часах). На этом экране и появляется цифровая, буквенная или символьная информация, как на дисплеях ЭВМ или экранах микрокалькуляторов.

Фотоаппарат имеет электронный затвор и многорежимную автоматическую установку экспозиции. Например, один из режимов — это автоматическая установка диафрагмы при предварительно выбранной выдержке.

Окончание см. на стр. 46

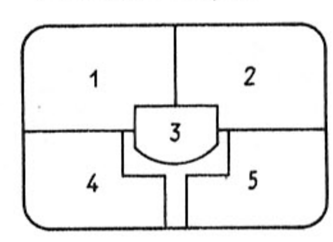


РИС. 1. Расположение участков в кадре, обслуживаемых пятью фотоприемниками

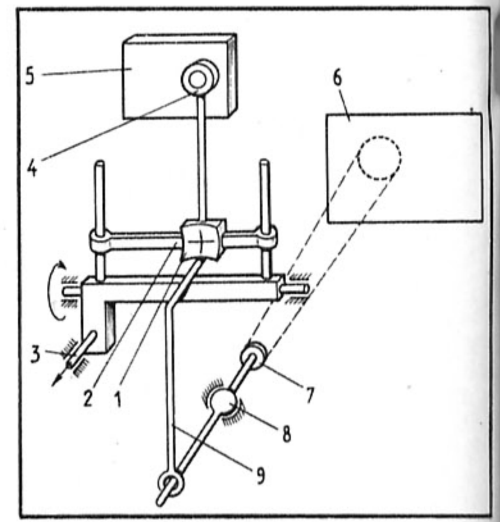


РИС. 2. Схема устройства для наведения фотоприемника на изображение сюжетно-важного объекта при компоновке кадра: 1 — передвигаемый поводок; 2 — координатные направляющие; 3 — спусковая кнопка; 4 — ограничительный кружок; 5 — поле зрения видоискателя; 6 — кадровое окно фотоаппарата; 7 — фотоприемник системы «прямого измерения»; 8 — шаровая опора; 9 — рычаг (для поворота фотоприемника 7 при перемещениях поводка 1)

* Шульман М. Я. Фотоаппараты. — Л.: Машиностроение, 1984, с. 123. Авторское свидетельство СССР № 1081613 (авторы Ю. Т. Волков и М. Я. Шульман. Бюллетень изобретений, 1984, № 11, с. 165).

** Шульман М. Я. Фотоаппараты, с. 86.

Химическая коррекция слайдов

Практика показывает, что брак возникает на цветных обращаемых материалах чаще чем на черно-белых. Основными причинами ошибок бывают неправильное экспонирование либо нарушение технологии химико-фотографической обработки цветных обращаемых пленок.

Экспозиционные ошибки являются наиболее распространенными. Их причины — недостаточная фотографическая широта цветных обращаемых пленок, погрешности экспонометра, понижение светочувствительности пленки (к концу гарантийного срока хранения светочувствительность составляет не более 70% первоначальной). Недодержка при экспонировании заметнее всего влияет на нижний (красночувствительный) слой пленки, который из-за своего расположения недоэкспонируется сильнее, чем верхний. В результате этого нарушается необходимая пропорциональность выхода красителей в слоях пленки при обработке, и изображение приобретает синий оттенок, который будет тем плотнее, чем больше была недодержка. При переэкспонировании изображение на диапозитиве «теряет» плотность и контраст: больше всего страдает верхний (синечувствительный) слой, в котором при обработке уменьшается выход желтого красителя. При очень сильном переэкспонировании кроме верхнего слоя бывают затронуты и два нижних. Изображение может стать абсолютно прозрачным или иметь бледно-голубой оттенок. Неравномерность плотности по кадру (одна часть кадра темная, другая — нормальная) вызывается нарушением работы шторно-щелевого затвора фотоаппарата. Грубые ошибки экспонирования при обработке исправить практически нельзя, небольшие (в 1—1,5eV) — можно, варьируя продолжительность 1-го проявления («СФ», 1977, № 6, 7).

Ошибки при обработке. Качество получаемого цветного изображения во многом зависит от чистоты растворов и строгого соблюдения временных и температурных режимов на протяжении всего процесса обработки. При нарушении этих условий возникают дефекты двух видов: механические повреждения эмульсионного слоя и различные цветоискажения.
Так как эмульсионный слой цветных фотопленок задублен несколько меньше, чем у черно-белых, его легко повредить при недостаточно аккуратном обращении с мокрой пленкой. Причиной появления мелких царапин может служить и наличие в воде твердых частиц (песчинки, кусочки ржавчины). Для предупреждения таких дефектов применяется фильтр, надеваемый на водопроводный кран. Сползание или пузырение эмульсионного слоя происходит из-за перегрева пленки электролампами при засветке с близкого расстояния. Поэтому засветку необходимо проводить под слоем воды. Такой же дефект может дать и очень мягкая промывная вода с температурой выше рекомендованной или большой напор воды.
Ретикуляция на эмульсионном слое появляется при большой разнице температур обрабатывающего раствора и промывной воды. При резком охлаждении верхний слой пленки дает сильную усадку и, стягиваясь, образует мелкие складки в виде муаровой сетки на поверхности эмульсионного слоя. Способствует этому и мягкая вода при промывках, особенно после 1-го проявления.
Почти все дефекты слайдов, связанные с повреждением желатины эмульсионного слоя, неустранимы. Незначительные мелкие царапины на его поверхности иногда удается сгладить, помещая слайды на 7—8 мин в 3%-ный раствор тиомочевины с небольшим добавлением салициловокислого натрия. При этом эмульсионный слой раздубливается, сильно разбухает и небольшие царапины как бы затягиваются. После такой обработки слайды нужно промыть в воде с температурой не ниже 20°С в течение 1,5—2 мин и высушить.

Дефекты цветовоспроизведения чаще всего выражаются в преобладании на слайде какого-либо цветового тона или в образовании цветной вуали. Ошибку надо искать либо в нарушении технологических режимов обработки, либо в изменившихся во время хранения характеристиках используемой пленки.
Качество цветного изображения в основном определяется результатами 1-го проявления. Поэтому важно с достаточной точностью выдержать температуру и время, а также подобрать соответствующую интенсивность перемешивания раствора. Ошибки 1-го проявления часто приводят к тому же результату, что и экспозиционные ошибки. Если пленка была обработана правильно, то маркировочные метки на перфорационных дорожках (надписи, цифры) должны быть ярко-желтого цвета, а сами дорожки и межкадровые расстояния — темно-зеленого, темно-синего, почти черного оттенка. При перепроявлении в 1-м проявителе маркировочные метки становятся светло-желтыми, почти прозрачными, а при недопроявлении, наоборот, излишне плотными, темно-оранжевыми.
В таблице приводятся наиболее часто встречающиеся ошибки при обработке цветных обращаемых пленок.

Характер дефекта	Возможная причина
1. Слайд излишне плотный. Детали в тенях почти неразличимы. Преобладание синего или сине-зеленого тона.	Недодержка при съемке; недостаточное 1-е проявление; перепроявление во 2-м проявителе.
2. Слайд излишне плотный. Со стороны основы виден коричневый оттенок.	Недостаточное отбеливание.
3. Слайд излишне плотный. Со стороны основы видна слабая голубая окраска.	Недостаточное фиксирование.
4. Слайд излишне прозрачный. Цвета не насыщены, «разбелены». Красные цвета слабо выражены.	Передержка при съемке; избыточное 1-е проявление.
5. Слайд недостаточно плотный. Контраст понижен. Перфорационные дорожки недостаточно плотные, желто-зеленого цвета.	Недостаточная засветка перед цветным проявлением; недостаточное 2-е проявление.
6. Изображение имеет неравномерный розовый тон.	Использование старой пленки; появление вуали отбеливания — недостаточная промывка после цветного проявления; цветной проявитель загрязнен посторонними реактивами.
7. Тон слайда желтый.	Слишком энергичное перемешивание 1-го проявителя; низкая температура цветного проявителя.
8. Тон желто-зеленый.	Недопроявление в цветном проявителе.
9. Тон зеленый.	Температура 1-го проявителя была ниже нормальной.
10. Тон синий или голубой.	Недопроявление в 1-м проявителе; перемешивание 1-го проявителя было недостаточно энергичным.

Дефекты, указанные в пунктах 2 и 3, могут быть исправлены. Для этого проводятся повторно все операции, начиная с отбеливания, в свежих растворах. Дефекты с 6-го по 10-й могут быть частично исправлены с помощью химической коррекции цвета.

Химическая коррекция цвета слайдов возможна только в тех случаях, когда требуется лишь несколько улучшить их качество. Значительные отклонения в цветопередаче вследствие ошибок при экспонировании, а также образовавшуюся интенсивную цветную вуаль исправить химическим путем не представляется возможным.
При химической коррекции применяют специальные растворы.
Работа по коррекции цвета ведется при комнатной температуре. Перед обработкой сухие слайды размачивают в воде не менее 15 мин. Во избежание ошибок визуальная оценка результата проходит при дневном свете. Окончательная промывка должна проводиться интенсивно в течение 25—30 мин в проточной воде, поскольку невымытые ослабляющие реактивы впоследствии могут разрушить изображение. Действие раствора проверяют сначала на отдельных кадрах, так как на разных партиях пленки результаты могут быть различными.

Для ослабления желтого красителя применяется раствор следующего состава:

Медь сернокислая (медный купорос)	2,5 г
Хлористый натрий (поваренная соль)	2,5 г
Вода	до 50 мл

В этот раствор при помешивании вводят по каплям 25%-ный раствор нашатырного спирта до тех пор, пока выпавший осадок полностью не растворится и раствор не станет прозрачным и ярко-синим. Для работы берут одну часть приготовленного раствора и 10—12 частей воды. При этом происходит ослабление и голубого красителя, поэтому данный раствор можно использовать и для ослабления желто-зеленого тона.

Ослабление голубого красителя проводится в растворе:

Перекись водорода 3%-ная .	100 мл
Едкий натр	2 г
Вода	до 500 мл

Скорость ослабления голубого красителя регулируется изменением концентрации перекиси водорода. При увеличении концентрации скорость ослабления увеличивается и наоборот.

Результаты ослабления пурпурного красителя бывают несколько хуже, так как оно проводится последовательной обработкой в двух ваннах: сначала в кислой (при этом слайд обесцвечивается), а потом в щелочной, где происходит восстановление цветов с некоторым ослаблением пурпурного красителя.

Кислая ванна:

Соляная кислота 10%-ная . .	100 мл
Вода	до 500 мл

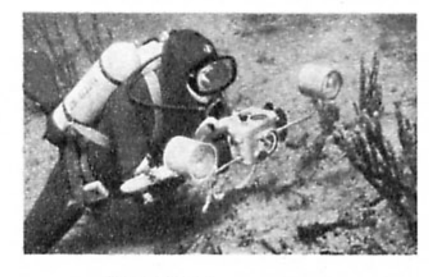
Время обработки в этой ванне от 30 с до 2 мин, в зависимости от необходимой степени ослабления. После споласкивания слайды переносятся в щелочную ванну:

Сода безводная	5 г
Вода	до 500 мл

Действие этих растворов, к сожалению, не является строго избирательным: при ослаблении красителя одного слоя в той или иной степени происходит ослабление и в других слоях.

А. БАКАНОВ

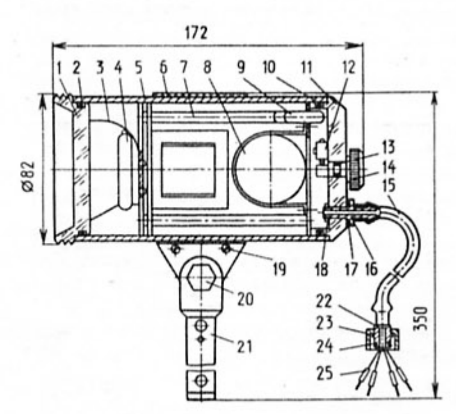
КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ



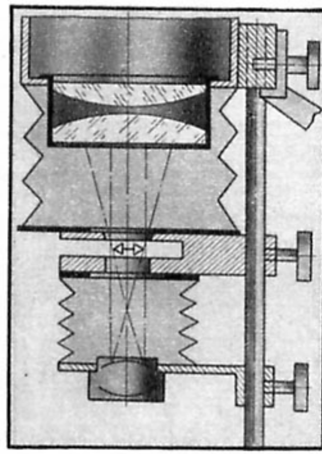
Корпус для осветителя

Осветитель предназначен для подводной съемки на глубинах до 40 м. Энергия светового импульса вспышки — не менее 36 Дж.
В осветителе могут быть использованы фотовспышки, выпускаемые промышленностью или самодельные. Например, можно применить набор № 1 для фотовспышки «Луч» и преобразователь ПН-70.
В цилиндрическом корпусе **5** (см. рисунок), изготовленном из дюралюминиевой трубы ⌀ 80×2,5 мм, размещены три платы из стеклотекстолита, стянутые между собой тремя стойками **7**. На передней плате закреплен пластмассовый рефлектор **3** с импульсной лампой **4**; на задней плате расположены накопительный конденсатор **8** (типа К50—17-300-800) и неоновая лампа **9**; на средней плате монтируются все остальные детали электросхемы. Спереди корпус закрыт иллюминатором **1**, сзади — прозрачной вставкой **11**, на которой установлен ниппель **16** с гайкой **18** и микропереключатель **12** типа МП-11, являющийся выключателем питания, управление которым осуществляется поворотом рукоятки **14**. На ниппель **16** надета прозрачная трубка **15** из поливинилхлорида, другим своим концом соединенная с ниппелем **22**, который с помощью гайки **23** стыкуется с гермовводом бокса. Внутри трубки протянуты четыре провода, оканчивающиеся штырьками **25**. Два из них соединяются с разъемом синхроконтакта, а два других — с источником питания, расположенном в боксе. С помощью хомута **6**, винтов **19** и болта **20** корпус осветителя соединен со стойкой **21**, которая двумя винтами крепится к фотобоксу. Герметизация всех соединений осуществляется с помощью тороидальных уплотнительных колец **2, 10, 13, 17, 24**. Иллюминатор **1** и вставка **11** изготовлены из органического стекла, все остальные детали — из алюминиевого сплава Д-16Т и подвергнуты оксидированию.

Н. СИЛКИН,
Харьков



Настройка увеличителя



В конденсорном увеличителе источник света должен быть установлен так, чтобы его изображение проецировалось конденсором во входной зрачок объектива. Если фокусирование осуществляется перемещением объектива, то значительное изменение масштаба увеличения требует перенастройки — новой установки источника света. Стабильность светоустановки и цветокоррекции можно обеспечить, если при изменении масштаба увеличения фокусировку производить не перемещением объектива, а перемещением кадрового окна вдоль оптической оси системы.
На рисунке приведена схема узла фокусировки увеличителя с фиксированной установкой света.
В увеличителе использован двухлинзовый конденсор с диаметром линз 113 мм. Минимальное расстояние от конденсора до негатива 20 мм. При цветной печати с негатива форматом 24×36 мм объектив «Янполь-колор» 5,6/80 устанавливается на расстоянии 160 мм от конденсора. Это не требует дополнительной линзы на конденсоре и обеспечивает стабильность светоустановки и цветокоррекции в широком диапазоне увеличений, начиная с $1{,}3^{x}$. Для негатива форматом 24×36 мм диаметр конденсора может быть 95 и даже 75 мм с сужением диапазона увеличений. Держатель с негативной рамкой соответствующего формата закрепляется на направляющих, где расположен и держатель объектива. Предусмотрена светозащита в виде двух мехов, один из которых расположен между держателем негативной рамки и выступом корпуса осветителя, другой — между держателем негативной рамки и держателем объектива.
Этот способ фокусирования требует установки конденсора большего диаметра по сравнению со схемой обычного увеличителя.

А. КОСТИКОВ,
113452, Москва, Черноморский бульвар, 4, кв. 259

Модернизация диапроектора «Свитязь-авто»

Процесс просмотра слайдфильмов можно автоматизировать, если синхронизировать диапроектор с магнитофоном. Для работы с предлагаемой схемой подойдет любой стереофонический магнитофон, на один канал которого записывается звуковое сопровождение слайд-фильма, а на другой — сигналы управления диапроектором. Для этого один из выносных громкоговорителей отключается, а освободившийся при этом выход магнитофона соединяется со входом синхронизатора. Смена слайдов осуществляется путем подачи короткого (0,5—1 с) или длинного (2—3 с) сигнала управления с выхода магнитофона на вход синхронизатора.
Принципиальная схема синхронизатора приведена на рис. 1. На транзисторах VT2 и VT3 собрана ключевая схема, на вход которой через диод VD7 и первый

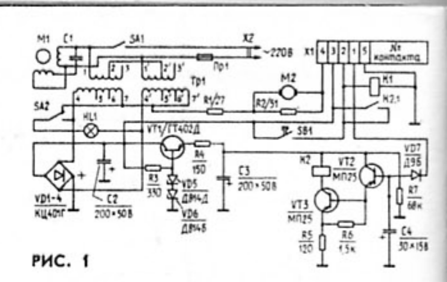


РИС. 1

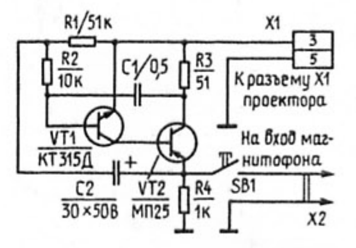


РИС. 2

контакт разъема X1 диапроектора подаются синхронизирующие импульсы от магнитофона. Синхронизирующий импульс детектируется диодом VD7, напряжение на конденсаторе C4 падает, транзистор VT2 открывает транзистор VT3. При этом срабатывает реле K2 и своими контактами K2.1, включенными параллельно кнопке SB1, подает питание на электромагнит диапроектора K1. Так происходит смена кадров. Подстроечный резистор R2 служит для установки рабочего напряжения на базе транзистора VT2. На транзисторе VT1 и диодах VD5, VD6 выполнен последовательный стабилизатор напряжения, предотвращающий ложные срабатывания при изменении величины напряжения в сети.
В качестве сигналов управления используются сигналы от генератора звуковой частоты (рис. 2). Питание генератора осуществляется от диапроектора через разъем X1 (контакты 3 и 5).
В схеме могут быть использованы резисторы МЛТ-0,5; электролитические конденсаторы К-50-6. Конденсатор C1 генератора звуковой частоты МБМ емкостью 0,5—0,33 мкФ. Транзисторы МП-25 можно заменить на МП-42Б, МП-20А, МП-41А, а транзисторы VT2 в звуковом генераторе и синхронизаторе заменимы на КТ-361 с любыми буквенными индексами. Транзистор ГТ-402Д можно заменить на П213-217, П607-609 с любыми буквенными индексами. Диод Д9Б — на Д18, Д20 и диоды серии Д9. Стабилитроны VD5, VD6 — любые, на общее напряжение стабилизации 20—21В; реле K2 — РЭС-6 паспорт РФ0.452.103.
Детали монтируются на платах из стеклотекстолита. Генератор звуковой частоты собран в коробке от часов (он показан на фото 1 со

снятой крышкой). Плата синхронизатора размером 50×70 мм устанавливается внутри диапроектора (фото 2) и крепится к корпусу при помощи кронштейна и винтов М3. Конденсатор С2 крепится к корпусу при помощи хомута.
Наладка синхронизатора сводится к подбору напряжения на базе транзистора VT2 при помощи подстроечного резистора R2. Движок резистора выводят в крайнее верхнее по схеме положение и медленно вращают до момента отключения реле К2. Величину сигнала синхронизации устанавливают ручкой «громкость» соответствующего канала магнитофона до уверенного срабатывания реле К2 от каждого сигнала синхронизации, заранее записанного на магнитную ленту. Генератор, собранный из исправных деталей, начинает работать сразу после подачи питания и в настройке не нуждается.
Вместо предложенного генератора можно использовать любой другой источник звуковой частоты.
В диапроекторе «Свитязь-авто» в качестве источника света применяется галогенная лампа накаливания КГМ24-150, которую не всегда удается приобрести в магазине. В диапроекторе возможно использование ламп КГМ12-100 от кинопроектора «Русь». При этом в схему диапроектора вводятся переключатель SA2 (типа МТ-3) и дополнительный отвод от перемычки между контактами 7—7 силового трансформатора диапроектора (рис. 1), что позволяет переключать напряжение питания источника света с 24 на 12 В. Источник света устанавливается под крышкой диапроектора и крепится к корпусу при помощи кронштейна.

Е. ЧЕРКАСОВ
745224, Туркменская ССР, Ашхабадская обл., п/о Ак-Тепе

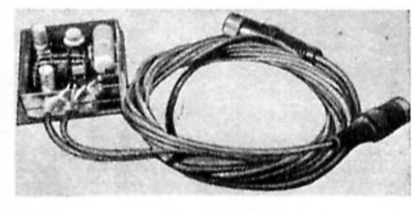
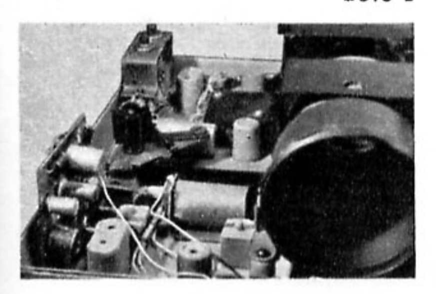
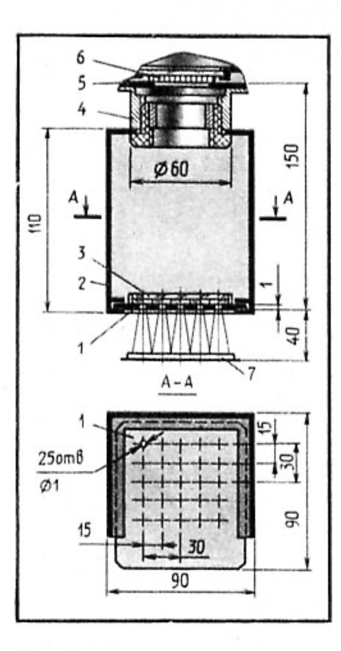


ФОТО 1

ФОТО 2

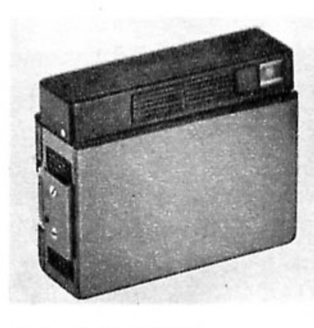


Стенопный мультипликатор



Прибор предназначен для получения с одного негатива 25 полных изображений, что облегчает оценку цветового баланса по всему полю кадра при работе с мозаичными светофильтрами. Стенопный мультипликатор (см. рисунок) представляет собой прямоугольную пластинку **1** из картона, металла или пластмассы, с 25-ю отверстиями, соответствующими 25 клеткам мозаичного светофильтра. Пластинка **1** вставляется в пазы корпуса **2**. Сверху на нее накладывается мозаичный светофильтр **3**. Корпус **2** крепится на увеличителе **4** вместо объектива (приведенные на чертеже размеры даны для увеличителя «Ленинград-4»). В рамку увеличителя **5** вставляется негатив **6**.
После включения лампы увеличителя производят настройку освещенности таким образом, чтобы все 25 изображений на плоскости проекции **7** были равномерно освещены. Выдержка определяется опытным путем и обычно составляет несколько минут. После получения отпечатка мозаичный светофильтр вынимают из корпуса и находят соответствующие числовые значения корректирующих светофильтров для наиболее близкого к натуральным цветам варианта. Несмотря на то, что получаемые таким образом изображения несколько нерезки, они позволяют достаточно точно оценить цветопередачу.

А. ТРУХИН
310168, Харьков, ул. Героев Труда, 20/321, кв. 326

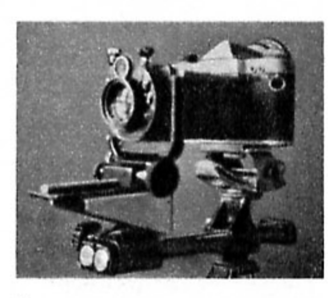


Визуальный экспонометр

В основе работы этого экспонометра — принцип сравнения яркости участка наблюдаемого объекта с яркостью проецируемого на него пятна. Это пятно совмещают с выбранным участком объекта, затем уравнивают их по яркости, после чего по шкале калькулятора отсчитывают экспозиционные параметры.
Для работы с цветными объектами применены два световых пятна красного и зеленого цветов. Полный угол зрения видоискателя экспонометра составляет 20—25° в горизонтальной плоскости и 15—18° — в вертикальной. Угловой размер каждого из световых пятен 1—1,5°. Диапазон измеряемых яркостей 0,2—13000 кд/м². Напряжение питания — 18 В. Комплект питания состоит из двух батарей типа «Крона». Габариты 90×77×32 мм, масса — 200 г.
Конструкция оптической части выполнена на базе дальномера «Блик».

В. БРАГИНСКИЙ,
А. БРАГИНСКИЙ
115580, Москва, ул. Мусы Джалиля, 5, корп. 1, кв. 560

Приставка для съемки



В конструкциях выпускаемых отечественной промышленностью малоформатных камер и приставок не предусматривается возможность трансформации изображения объекта при съемке. Предлагаемая приставка дает возможность при макросъемке, архитектурной, репродукционной и других видах съемок передать неискаженные формы объекта.
Приставка обеспечивает перемещение объектива поперек оптической оси по двум координатам (аналогично фотоаппарату «Фотокор»), а также поворот кассетной части или камеры вокруг двух осей (аналогично фотоаппаратам «ФК-13×18», «Ракурс»).
На основе приставки ПЗФ предлагается конструкция полнорегулируемой приставки, используемой как с 35-мм, так и со среднеформатными камерами. Схема подвижек объектива и наклонов аппарата, обеспечиваемых приставкой, дана на рис. 1. Объектив смещается по двум координатам (y, z) и имеет два механизма наводки — грубой ($X_{гр}$) и тонкой ($X_т$). Кроме того, камера может предварительно устанавливаться перемещением Xк. Камера может наклоняться вокруг горизонтальной оси Ук на угол Ψ и поворачиваться вокруг вертикальной оси Zк на угол φ вокруг центра кадрового окна 0.
Конструкция приставки показана на рис. 2 и фото. Механизмы подвижки объектива и тонкой наводки — от камеры «Фотокор», механизмы перекосов ясны из рис. 2. Радиус R сектора механизма наклона φ равен 80 мм и достаточен для установки камеры на приставку.

А. НАДЕЛЯЕВ,
Северодвинск

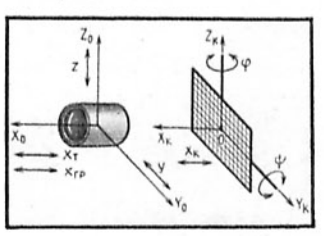
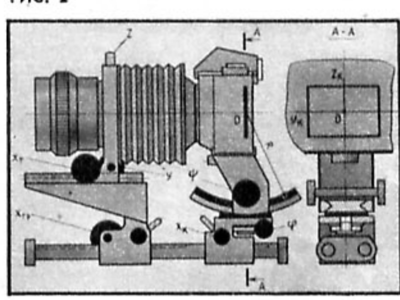


РИС. 1. Схема подвижек и перекосов приставки для съемки: Хо — оптическая ось объектива; Уо — горизонтальная ось объектива, перпендикулярная оптической оси; Zо — вертикальная ось объектива, перпендикулярная оптической оси; у, z — подвижки объектива по осям Уо и Zо; Хгр — грубая наводка на резкость; Хт — тонкая наводка на резкость; Хк — ось камеры, перпендикулярна плоскости кадрового окна; Ук — горизонтальная ось камеры; Zк — вертикальная ось камеры; Хк — перемещение камеры вдоль хк; ψ — наклон камеры вокруг Ук; φ — поворот камеры вокруг Zк

РИС. 2



ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...



ФОТО 1

ФОТО 2

Как снимать детей

Кто-то, не долго думая, сказал, что детей фотографировать легко. Это не так. Конечно, если вам нужна фотография просто «на память» для семейного альбома, то задача эта наиболее простая и достаточно элементарной подготовленности. Если же вы хотите, чтобы снимки были интересны не только родным и близким, то такая съемка потребует кропотливой и серьезной работы.

Самый благодатный период съемки детей — не так уж велик, какие-то 3—4 года. Маленький человек понимает, что от него хотят, и старается изо всех сил, делает все искренне, без малейшей фальши, легко и весело. Его еще не пугает фотосъемка, он с удовольствием «играет в фотографию», сам предлагает, и иногда очень удачно, те или иные сценки. Необходимо учитывать, что ребенок нетерпелив, любая игра ему быстро надоедает, поэтому старайтесь самые интересные сюжеты снимать первыми.

В домашних условиях лучше работать один на один. Ребенок становится более внимательным, поддается вашему настроению, по-своему помогает.

Полезно заранее продумывать композицию снимка. Во что одет ребенок и как он причесан — не так важно для съемки. Главное — естественность, присущая детскому возрасту. Одна из проблем при съемке в помещении — недостаточная освещенность. Но все же в квартире всегда найдется уголок, где свет наиболее выигрышный. У меня это часть кухни со стеной, выкрашенной светлой краской, и светлым шкафом, который служит отличным экраном. Если нужно, открываю дверцу шкафа, что дает дополнительный экран, прекрасно подсвечивающий теневую сторону при съемке крупнопланового или поясного портрета. Световой баланс достигается включением верхнего света в помещении.

Особое внимание нужно уделять световому рисунку, подсветке теневых участков. Я предпочитаю смешанный свет — от окна и люстры. При применении фотоламп мощностью 500 Вт стараюсь направить световой поток на потолок, стену, дополнительный экран. В общем свет не должен отвлекать ребенка. При съемке детей в помещении я использую среднеформатную камеру на штативе, пленку «Фото-250». Диафрагмирую объектив лишь тогда, когда по замыслу требуется проработка активного фона.

Во время съемки на улице придерживаюсь этих же принципов. Так же внимательно контролирую свет,



ФОТО 3



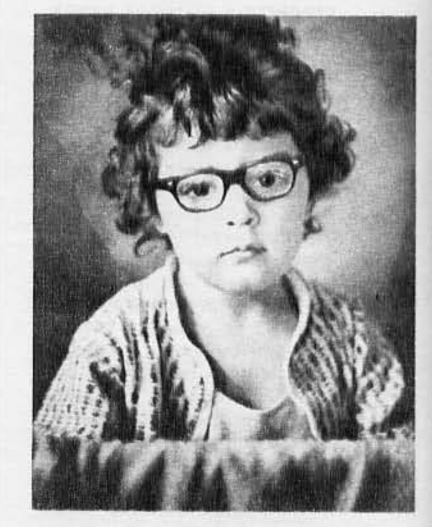


ФОТО 4



ФОТО 5

отдавая предпочтение боковому или контровому от солнца, прикрытого легкими облаками: он позволяет подчеркнуть объем и подсветить волосы. При съемке в полный рост особое внимание уделяю фону, во многом определяющему композиционное построение снимка.

Диапазон сменных объективов, которыми я пользуюсь, снимая детей на улице, довольно обширен — от f=20 до f=500 мм для 35-мм камеры. Светочувствительность пленки от 65 до 130 ед. ГОСТа. Все пленки проявляю в двухрастворном проявителе с фенидоном («СФ», 1971, № 11). Условия проявки таковы, что в тенях и светах сохраняются мельчайшие детали. Фотобумага — обычно

«Унибром», нормальная. Лабораторному процессу я уделяю много внимания, нередко при печати применяю маски и местные засветки.

КОММЕНТАРИИ К СНИМКАМ

Фото 1. **«Первенец».** Две лампы по 500 Вт направлены на портретируемого и одна 500 Вт — на белый фон. Все они прикрыты двойной марлей. Выдержка 1/30 с, пленка 250 ед. ГОСТа, диафрагма 3,5.
Фото 3. **«Абстракционист».** Фон мастерской был живописен, ребенок с увлечением делал свои наброски. Свет от окна я приглушил занавеской, но все-таки контраст был так велик, что при печати пришлось почти сразу прикрыть правую часть лица. Это можно было предвидеть, и потому белая игрушка, поставленная сзади, несколько выправила положение.
Фото 4. **«Проснулся».** Выражение лица ребенка после сна имеет особую прелесть, но момент этот очень короткий, поэтому к съемке надо готовиться заранее. Фотокамера на штативе, резкость наведена, свет только от окна без всякой подсветки. Этот же прием использовался и при съемке сюжета **«Пора спать»** (фото 2).
Фото 5. **«Опять двойка».** В этой работе хотелось оставить память о первом классе. Частые съемки в течение двух недель (не менее 4—5 раз) настолько приучили сына к фотоаппарату и где-то утомили его, что оставалось подсмотреть наиболее удачное выражение, определить фон и свет (верхний контровой сквозь низкие облака). Съемка велась на пленке 65 ед. ГОСТа с полностью открытой диафрагмой (3,5), выдержка 1/250 с.

Р. АГАСЬЯНЦ

Мини-советы

● Чтобы удлинить фототросик, можно воспользоваться штепсельным разъемом старого микрофона. В цанговый держатель разъема вставляют тросик и затягивают его гайкой. Толкатель упирается в шляпку кнопки, которая держится с помощью двух корытообразных пластинок и скрепляющего кольца (см. фото).

С. ШВАРЕВ



Фотопромышленность — торговля — потребитель

РЕДАКЦИОННЫЙ ЧЕТВЕРГ «СОВЕТСКОГО ФОТО»

Журнал «Советское фото» многократно выступал в последние годы по вопросам фотопромышленности, торговли фототоварами. Ряд критических замечаний и конструктивных предложений, высказанных на страницах журнала, был учтен работниками промышленности и торговли. Однако, судя по письмам читателей, положение дел и сегодня оставляет желать много лучшего.
В связи с этим редакция решила провести очередной «четверг» в дни работы Межреспубликанской оптовой ярмарки в Лужниках. К участию в нем были приглашены ответственные работники фотопромышленности, представители оптовых торговых баз, Минторга СССР, ГКНТ, Госкомцен СССР, Министерства бытового обслуживания населения РСФСР, «Союзхимфото».
С обзором читательских мнений выступил заведующий отделом науки и техники «СФ» В. Анцев. Он отметил, что читательская почта указывает на низкое качество многих фотокамер, поступивших в продажу, в том числе «Зенита-19», «Киева-88 TTL». Отмечаются конструктивные просчеты в таких камерах, как «Алмаз-103», «ЛОМО-компакт» и некоторых других. Вызывает удивление тот факт, что фотокамеры, получившие отрицательные оценки потребителей, были в свое время удостоены золотых и серебряных медалей, почетных дипломов ВДНХ СССР. В их числе — многочисленные «Орионы», «Силуэты», «Ракурс-670»...
Подобного рода факты свидетельствуют о недостаточно критическом отношении к оценке качества продукции, выпускаемой фотопромышленностью.
Нет должного порядка в установлении розничных цен на многие модели фотокамер. Нередко после их выпуска в продажу приходится значительно снижать цены, изыскивать пути списания фотоаппаратуры, что, естественно, не в интересах государства.
В читательской почте отмечается недостаточно высокое качество и малый ассортимент фотоматериалов. До сих пор потребители не получили обещанных в свое время цветных обращаемых пленок «ЦО-180», «ЦО-350», цветной обращаемой фотобумаги. «Союзхимреактив» не позаботился увеличить ассортимент химреактивов в фотомагазинах. Плохо обстоит дело с организацией ремонта фотоаппаратуры, особенно в Приморском крае, на Украине и в некоторых других регионах страны.
По общему мнению читателей журнала, в ближайшее время необходимо организовать сбалансированный выпуск фотоаппаратуры, объективов, фотопринадлежностей, уменьшить число наименований выпускаемых фотокамер и резко улучшить их качественные показатели, повысить ресурс срабатываний фотозатворов прежде всего для камер высокого класса, которыми пользуются фотографы-профессионалы.
На «четверге» в первую очередь слово было предоставлено потребителям — представителям профессиональной и любительской фотографии.
В. Куняев, член бюро президиума Всесоюзного творческого фотообъединения Союза журналистов СССР, сообщил о том, что фотокорреспонденты нашей печати, к сожалению, еще не имеют в своем распоряжении надежной аппаратуры отечественного производства. На последнем совместном совещании представителей Союза журналистов СССР и фотопромышленности были рассмотрены предложения по производству комплексной 35-мм системы: камера TTL, линейка сменных объективов, ИФО, моторные приводы и т. п. В том случае, если разработка такой камеры и комплексной системы будет проведена удачно, можно надеяться, что она найдет признание у профессионалов и фотолюбителей высокой квалификации.
Фотолюбители О. Сербинов, А. Шеклеин посвятили свои выступления проблемам создания лабораторий для централизованной обработки фотоматериалов, организации сбора серебра, необходимости повышения культуры торговли фотоаппаратами и фотопринадлежностями. Настало время, справедливо утверждают фотолюбители, обратить бо́льшее внимание на ассортимент и качество продукции, чем на увеличение ее объема, оставить в производстве наиболее надежные конструкции, соответствующие современным требованиям. Фотолюбитель Н. Щукин предложил ввести новую форму торговли фототоварами — выполнение гарантированного заказа покупателя, который предварительно вносит задаток и через определенное время получает заказанную им аппаратуру и фотопринадлежности.
С интересом были выслушаны суждения представителей оптовой торговли, которые встретились лицом к лицу с представителями фотопромышленности. Выяснилось, что оптовики не имеют подробной предварительной информации о предстоящем выпуске фотопродукции, ее основных параметрах, технических и эксплуатационных особенностях.
Из выступлений представителей торговли стало очевидным, что ни один из них не имел информации о номенклатуре изделий фототехники и новинках аппаратуры до начала работы Межреспубликанской оптовой ярмарки, на которую они прибыли для закупки этой аппаратуры. С таким положением мириться нельзя: в сжатые сроки проведения ярмарки, разумеется, невозможно изучить и оценить характеристики предлагаемых промышленностью изделий.
По мнению большинства выступавших, необходимо объединить усилия промышленности и торговли с целью совместной разработки ассортиментной программы.
Представители торговли с одобрением отнеслись к публикациям в «Советском фото» под рубрикой «Редакция проводит испытания». Во многих случаях подобные публикации являются для них единственным источником информации, хотя заводы-изготовители должны были бы позаботиться о самом широком оповещении представителей торговли по всем имеющимся в их распоряжении рекламным и информационным каналам. Необходимость разносторонней информации об ассортименте фотоаппаратуры и фотопринадлежностей отметил в своем выступлении представитель Главкультбыттторга Министерства торговли СССР М. Вольфинзон. Он подтвердил, что даже в Министерстве торговли не имеют полного перечня фотопринадлежностей, выпускаемых предприятиями местной промышленности. Широкий ассортимент изделий фотопромышленности, их все возрастающая техническая сложность требуют от работников торговли повышения профессиональной квалификации.

В связи с этим, сообщил М. Вольфинзон, принято решение об установлении надбавок на 10—15% к зарплате продавцов, работающих с фототоварами.
В обсуждении проблем обеспечения фотолюбителей и фотографов-профессионалов аппаратурой приняли участие представители промышленности. Но их выступления не могли полностью удовлетворить собравшихся. Они, например, утверждали, что нельзя ориентироваться на «элитарную» категорию фотолюбителей. Однако в последние годы эта «элитарная» категория стала значительно более многочисленной, чем представляют себе работники фотопромышленности. Творческий уровень советской любительской фотографии растет из года в год и, естественно, число потребителей технически сложной и высококачественной фотоаппаратуры многократно увеличивается. Но главной претензией к фотопромышленности, и это необходимо признать ее руководителям, остается невысокое качество как технически сложных, так и самых элементарных по техническим параметрам фотокамер, и именно это обстоятельство должно быть учтено в первую очередь. К сожалению, о чем свидетельствуют выступления на творческом «четверге», ответственные работники фотопромышленности, очевидно, склонны больше говорить о положительных технических характеристиках и высоком покупательском спросе двух-трех видов фотокамер, чем самокритично анализировать общую ситуацию в производстве фотоаппаратуры, рассчитанной как на «элитарного», так и на массового фотолюбителя.
Редакция журнала выражает сожаление по поводу того, что на «четверге» не прозвучали выступления представителей Госкомцен СССР, «Союзхимфото», Госстандарта СССР, Министерства бытового обслуживания населения РСФСР. Надеемся, что в ближайшем будущем нам все же удастся познакомить читателей с точкой зрения представителей этих ведомств по затронутым на «четверге» вопросам.

ОТДЕЛ НАУКИ И ТЕХНИКИ «СФ»

ФОТОТЕХНИКА

Автоматизация съемочных операций

Окончание. Начало см. на стр. 40

В этом случае при нажатии на клавишу с обозначением данного режима на экране появятся цифры установленной выдержки. Чтобы установить другое значение выдержки, нужно нажимать на одну из двух небольших кнопок «больше» или «меньше», расположенных рядом с экраном. Кроме того, на экране указывается светочувствительность пленки, количество отснятых кадров, отсчитываются секунды при работе автоспуска или при выдержке «от руки», появляются сигналы, что фотопленка заряжена в аппарат и правильно протягивается и т. д. Описанная система индикации параметров кажется в принципе очень удобной, и можно ожидать в будущем широкого распространения ее в автоматизированных фотоаппаратах.
Появление систем автоматизированной установки экспозиции, а затем автоматической фокусировки — это важный шаг вперед, позволяющий облегчить подготовку к съемке, исключить ошибки ручной установки параметров. Обеспечить квалифицированному фотографу возможности творческого подхода к съемке даже при устранении всех ручных операций перед нажатием на спусковую кнопку — новая сложная задача, которую сегодня решают специалисты фотоаппаратостроения в нашей стране и за рубежом.

ФОТОТЕХНИКА

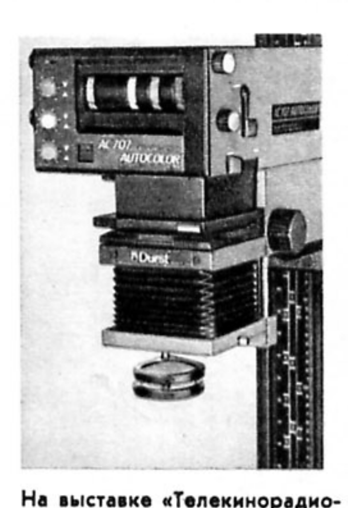
Совмин СССР принял постановление

Совет Министров СССР принял постановление «О мерах по развитию в 1986—1990 годах и на период до 2000 года любительской фотографии и кинематографии».
В этом постановлении намечены мероприятия по укреплению материально-технической базы, повышению уровня химико-фотографического производства и улучшению обслуживания фотокинолюбителей.
Для повышения качества и стабильности обработки цветных любительских материалов и для более полного возврата государству серебра предусматривается организация в стране центров обработки фотокиноматериалов. Первый подобный центр будет организован в Переславле-Залесском Ярославской области.
Советам Министров союзных республик поручено обеспечить создание центров обработки кинофотоматериалов и сети пунктов для приема от населения заказов на выполнение работ. Министерству связи СССР совместно с соответствующими организациями — разработать и осуществить мероприятия по совершенствованию организации приема и пересылки почтовых отправлений с любительскими фотокиноматериалами.
Ряду министерств установлены задания по улучшению качества и ассортимента цветных фотокиноматериалов, увеличению их выпуска, а также повышению качества источников питания для фото- и кинотехники.
Так, на 1986—1990 гг. намечено изготовить опытные образцы и начать серийное производство цветных кинофотоматериалов с улучшенными структурно-резкостными свойствами: цветных негативных пленок с чувствительностью 65, 90 и 350 ед. ГОСТа и продолжительностью обработки 30 и 15 мин; цветных обращаемых фотопленок с чувствительностью 90 и 350 ед. ГОСТа; цветной обращаемой кинопленки с S=32 ед. ГОСТа. Продолжительность обработки этих пленок — не более 30 мин.
Для печати с негативов намечается к выпуску цветная фотобумага на полиэтиленированной подложке с улучшенными плоскостными характеристиками с продолжительностью обработки 10—15 мин.
Выпуск цветных фотокиноматериалов значительно превысит выпуск черно-белых. Будут также приняты меры по улучшению технологии изготовления фотохимикалий для производства и обработки цветных фотокиноматериалов. Предусматривается создание и организация производства цветных диффузионных фотокомплектов одноступенного процесса и съемочной аппаратуры для их использования, а также разработка и развитие системы фотографии с миниатюрным форматом кадра.

ФОТОТЕХНИКА

Фотоувеличитель «АС-707 автоколор»

НОВИНКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ



На выставке «Телекинорадиотехника-85» фирма «Дурст» (Италия) представила новый фотоувеличитель для цветной печати, имеющий две системы для электронной цветокоррекции (SFC и SBC).
«АС-707 автоколор» — универсальный фотоувеличитель для печати с негативов форматом от 24×36 мм до 6×7 см, а также пленок типа «Диск». Обычный вариант 24×36 мм включает универсальный негативодержатель с подвижными маскирующими шторками, штифты и т. д.
Цветосмесительная головка содержит дихроические светофильтры с диапазоном фильтрации от 0 до 170 единиц. Переключаемые цветосмесители обеспечивают оптимальный световой поток с полным светорассеянием и равномерное освещение изображения по всему полю, включая углы.
Системы электронной цветокоррекции SFC и SBC устраняют традиционные недостатки цветоанализаторов по рассеянному свету. SFC (компенсация на нестандартный объект) — система коррекции на аномальное распределение цветов объекта — автоматически компенсирует излишнее влияние больших цветных участков во время цветоанализа по рассеянному свету, что сводит ошибки к минимуму.
SBC (одновременный контроль цветобаланса) — система одновременного замера плотности цвета и индикации. Эти операции выполняют три кремниевых фотодиода, встроенные в датчик. Измерительная схема заранее запрограммирована на получение хороших результатов с первой пробы с помощью прилагаемых тест-негатива и тест-отпечатка.
Технические данные:
Максимальный формат увеличения на основание ≈470×500 мм.
Максимальная высота ≈1300 мм.
Источник света — галогенная лампа 12 В, 100 Вт.
Расстояние ось — колонка ≈250 мм.
Предел увеличения с объективом f=50 мм — 19×.

По страницам зарубежных изданий

Историк и коллекционер

Хельмут Гернсхейм широко известен как пионер изучения истории фотографии. Его энциклопедический труд в трех томах «История фотографии», выпущенный в свет в 1955 году, содержит уникальный материал. Журнал «Имэдж» (США) сообщает о собранной Гернсхеймом самой большой в мире фотоколлекции, переданной им в Техасский университет. Она насчитывает 35 тысяч фотографий, 4 тысячи книг, 350 видов фотооборудования и фотопринадлежностей.

В статье, опубликованной в журнале, Хельмут Гернсхейм пишет о том, как стал коллекционером:

«Увлечение историей фотографии, которой было посвящено несколько моих трудов, не переросло в свое время в увлечение коллекционированием фотографий. Но случайно встретившийся на этом пути коллекционер-энтузиаст открыл мне глаза на многое. Я понял, что все, представляющее интерес для коллекционирования в области фотографии, находится рядом со мной, окружает меня каждую минуту, и обладатели этих вещей подчас не догадываются, какими сокровищами они располагают.

В некоторых магазинах их владельцам приходилось подолгу растолковывать, что такое дагерротипы. Потом оказывалось, что их было превеликое множество и неплохих, но в тот период, в 40-е годы, Лондон кишел солдатами из разных стран мира, и они с удовольствием скупали дагерротипы из-за красивых рамок, выполненных из марокканской кожи. Они выбрасывали старинные дагерротипы и вставляли в рамки свои собственные портреты, в этом смысле поступая как настоящие варвары. Из-за них оказались навсегда утерянными многие ценные материалы.

Наконец у меня собралось более 200 дагерротипов. Но все же это была не «большая» фотография в лучшем смысле этого слова. Не было таких выдающихся произведений, как, например, работы Джулии Маргарет Камерон. Я нигде не мог их найти.

Помог случай. У владельца магазина, где я обычно покупал японские миниатюры, неожиданно обнаружились дагерротипы Камерон — портреты Дарвина, Карлейля и некоторые другие. В соседней лавке мне посчастливилось приобрести еще 25 ее работ, которые, как оказалось, принес ее племянник, художник Вэл Принсеп. Все они были в прекрасном состоянии.

Путешествуя по Южной Англии, на одной маленькой железнодорожной станции, в зале ожидания на стене я увидел целую коллекцию фотографий, которые показались мне поразительно знакомыми. Неужели это знаменитые викторианские портреты Джулии Маргарет Камерон? Оказалось, действительно так. Но каким образом они попали на эту железнодорожную станцию? Выяснилось, что сама Камерон подарила свои произведения железнодорожной станции по случаю возвращения сына после десятилетнего пребывания в Индии. Анализ ее творчества и стал темой моей первой книги.

Работая над ней, я случайно узнал о том, что в одной книжной лавке продается альбом Льюиса Кэррола. Прежде мне никогда не приходилось слышать, что знаменитый автор очаровательной сказки «Алиса в стране чудес» занимался фотографией. В этом альбоме было множество детских портретов (Льюис Кэррол вообще любил снимать детей) и портретов выдающихся людей. В альбоме было 135 фотографий и датировались они 1863—1864 гг., но по тем временам он стоил довольно дорого, хотя сейчас эта цена показалась бы смехотворно низкой, так как одна фотография Льюиса Кэррола оценивается ныне от 500 до 1000 фунтов стерлингов.

Я не мог решиться на покупку, поскольку не был уверен, что этот альбом действительно принадлежал Льюису Кэрролу. Но я обратил внимание на то, что перечень портретов в конце альбома написан красными чернилами. В Британском музее я сверил почерки и выяснил, что все свои литературные произведения Кэррол по какой-то непонятной прихоти писал красными чернилами. Итак, я удостоверился, что это был подлинный альбом Кэррола.

Через его биографа, который, кстати, никогда не слыхал об увлечении писателя фотографией, мне удалось разыскать пятерых сестер писателя, которые и передали мне его альбомы, письма и бесценные неопубликованные дневники. Я нашел совершенно уникальное письмо, в котором Кэррол описывал свою встречу с Камерон. Ни тому, ни другому не понравились фотографии друг друга.

Книга, посвященная Льюису Кэрролу, была моей второй книгой. Во время работы над ней я обнаружил много любопытных фактов, которые ускользнули от внимания его биографов и исследователей. Когда я предложил издателю свой материал о Кэрроле — фотографе, мне вначале не поверили. Никто до этого раньше не слышал о таком увлечении писателя».



Л. КЭРРОЛ ПОРТРЕТ АЛИСЫ ЛИДДЕЛЛ: АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС. 1860 г.

Дж. КАМЕРОН ЛЕТНИЕ ДНИ. 1866 г.



Автор книг — Петер Тауск

Мастер — так традиционно называют людей, достигших в своем деле совершенства. Этот неофициальный и тем не менее весьма почетный титул могут носить слесарь и писатель, певец и столяр, художник и ткачиха.

К числу таких Мастеров можно отнести чешского фотографа, историка и теоретика фотографии Петера Тауска. Инженер-химик по образованию, сотрудник Центра научно-технической и экономической информации в Праге, он многие годы страстно пропагандирует фотографию: выпустил пятнадцать книг, опубликовал более трехсот статей, читает лекции, организовал несколько выставок работ чехословацких фотографов для показа их за рубежом.

Недавно вышли в свет новые книги Петера Тауска. Одна из них — «Цветная художественная фотография» (издательство «Освета», Мартин, 1985). Она интересна и для начинающего фотографа-любителя, и для опытного профессионала. Автор скромно называет свою книгу азбукой, с которой надо познакомиться прежде чем вести разговор о цветной фотографии. Но даже если это азбука, то азбука фундаментальная, на научной основе. Автор обстоятельно рассказывает об истории зарождения и развития цветной фотографии, об особенностях цвета и психологии его восприятия, об аппаратуре и объективах для цветной съемки, особенностях портретной, пейзажной, архитектурной, жанровой, репортажной съемки. Каждая глава иллюстрируется большим количеством фотографий, с подробным комментарием — здесь все предельно наглядно...

В каком направлении должна вестись работа фотокружка? Петер Тауск отвечает на этот вопрос своей работой «Фотография на предприятиях и в заводских клубах» (издательство «Праце», Прага, 1984). Обстоятельно и ненавязчиво автор раскрывает перед читателями творческие «секреты» фотоискусства, переходя постепенно от простого к сложному — от выбора техники для черно-белой и цветной фотографии к пониманию взаимосвязи содержания и формы, от выбора композиции кадра к роли цвета в передаче пространства.

Больше половины книги посвящается особенностям работы над темой (диапазон здесь необычайно широк — от образа современного человека до пейзажей и натюрмортов) и различным формам пропаганды, с помощью фотографии, достижений трудового коллектива, социальных перемен на заводе, в родном городе, в деревне.

И снова каждую свою мысль автор сопровождает иллюстрацией, причем подавляющее большинство фотографий — работы членов заводских фотокружков, присланные на фотоконкурсы, организуемые профсоюзами.

Третья из последних книг Петера Тауска — «Учебник журналистской фотографии». Чехословацкий союз журналистов выпустил ее для «внутреннего пользования» — как учебное пособие. Познакомиться с ним полезно как фоторепортерам, так и пишущим журналистам, которые снимают время от времени, когда рядом нет профессионального фоторепортера.

Автор ведет разговор о значении фотографии-документа в периодической печати, о журналистской этике, технической и творческой подготовке к съемке, о жанрах фотожурналистики и о многом другом.

Можно от души пожелать нашему чехословацкому коллеге Петеру Тауску столь же плодотворной деятельности в будущем на благо социалистического фотоискусства.

А. ДИОРДИЕНКО

Корнелиу Макану: «Предпочитаю репортаж...»

Долгое время я занимался спортом, был чемпионом Румынии по плаванию.
А после окончания спортивной карьеры полностью переключился на фотографию.
В румынском агентстве печати Аджерпресс работаю уже 20 лет, снимая во всех жанрах фотожурналистики. Меня, как репортера, привлекают сюжеты, не требующие особой режиссуры, а также использования вспомогательных источников света. Трюков в фотографии я лично не люблю, и по этому поводу между мной и фотохудожниками часто возникают споры. Не оспаривая значения студийной или монтажной художественной фотографии, я все-таки отдаю предпочтение фоторепортажу, где каждый момент неповторим, где открывается большой простор для отображения злободневных явлений и процессов жизни.
Неоднократно я участвовал в международных выставках, в том числе и в «Интерпрессфото», был удостоен ряда наград, а недавно и почетного звания «Международный мастер пресс-фотографии».
На двух моих экспозициях в Бухаресте была представлена в основном черно-белая фотография, которую особенно люблю.
Она, на мой взгляд, по сравнению с цветной, требует большей изобретательности. Если фотограф использует интересный свет или находит оригинальный сюжет, то это часто компенсирует отсутствие цвета.





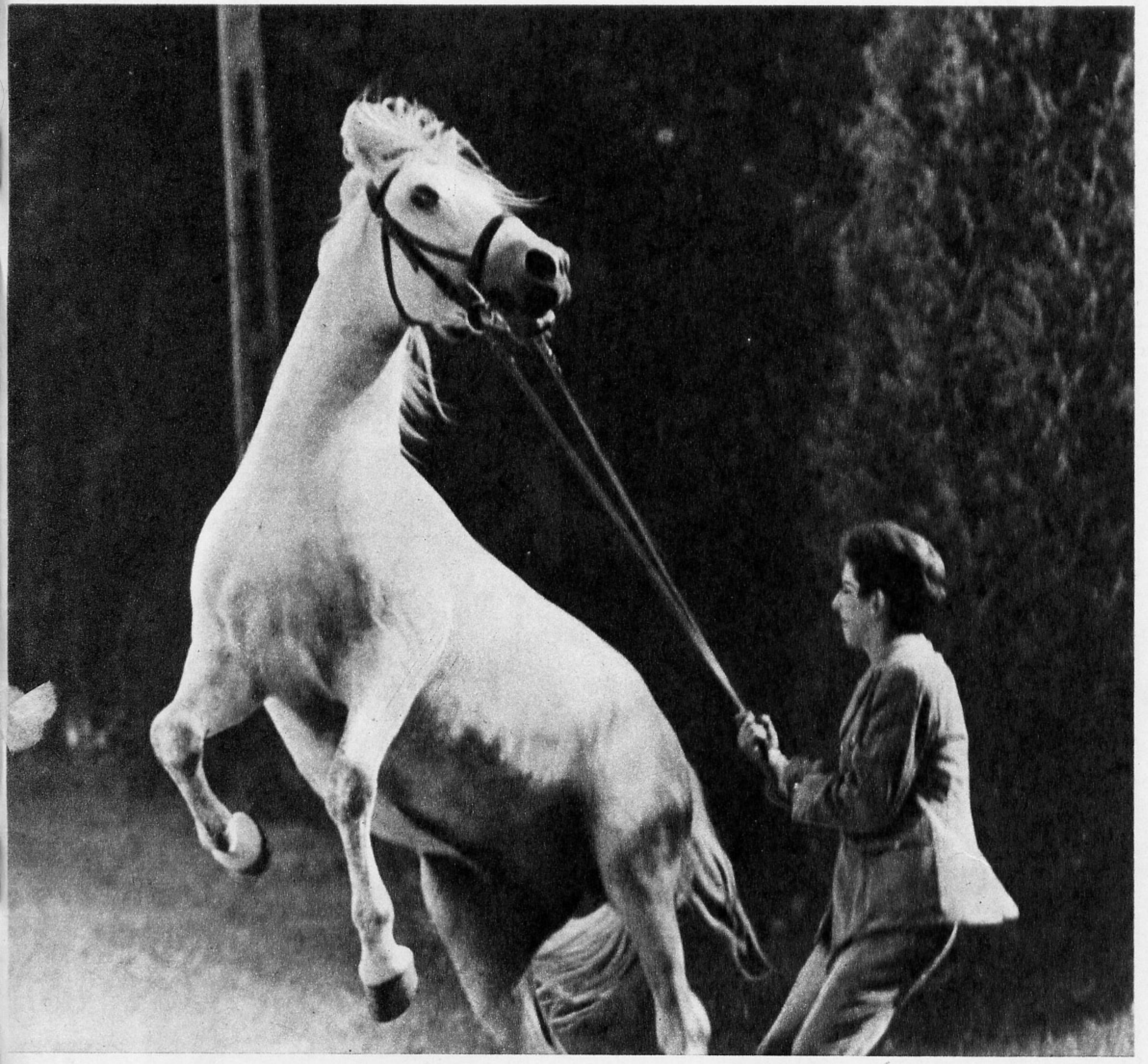


ФОТО **КОРНЕЛИУ МАКАНУ**

МАЛЕНЬКИЙ ДИРИЖЕР

ЧЕМПИОН МИРА

ГОЛ



УКРОЩЕНИЕ



Индекс 70869
Цена 70 коп.